

FERDINAND BRUNOT
Membre de l'Institut, Doyen honoraire de la Faculté des Lettres
Professeur honoraire d'Histoire de la Langue française à l'Université de Paris

HISTOIRE
DE LA
LANGUE FRANÇAISE
DES ORIGINES A NOS JOURS

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Premier Grand Prix Gobert)

TOME XIII

L'époque réaliste

PREMIÈRE PARTIE

Fin du Romantisme et Parnasse

par

CHARLES BRUNEAU
Professeur d'Histoire de la Langue française à l'Université de Paris



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

HISTOIRE

DE LA

LANGUE FRANÇAISE

DES ORIGINES A NOS JOURS

TOME XIII

PREMIÈRE PARTIE

FERDINAND BRUNOT

HISTOIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE

DES ORIGINES A NOS JOURS

TOME I : **De l'époque latine à la Renaissance.** Un volume in-8° de 548 pages.

TOME II : **Le Seizième siècle.** Un volume in-8° de 510 pages, 8 planches hors texte.

TOME III : **La Formation de la Langue classique (1600-1660) :**

Première partie. Un volume in-8° de 456 pages.

Deuxième partie. Un volume in-8° de 320 pages.

TOME IV : **La Langue classique (1660-1715) :**

Première partie. Un volume in-8° de 670 pages.

Deuxième partie. Un volume in-8° de 560 pages.

TOME V : **Le français en France et hors de France au XVIIe siècle.** Un volume in-8° de 528 pages.

TOME VI : **Le XVIIIe siècle :**

Première partie. Le mouvement des idées et les vocabulaires techniques.

Fascicule premier : Philosophie. Économie politique. Agriculture. Commerce. Industrie. Politique. Finances. Un volume in-8° de 560 pages.

Fascicule deuxième : La langue des Sciences. La langue des Arts. — Index et table des deux fascicules. Un volume in-8° de 340 pages.

Deuxième partie. La langue postclassique.

Fascicule premier : La grammaire et les grammairiens. L'orthographe. La prononciation. Le vocabulaire. Un volume in-8° de 564 pages.

Fascicule deuxième : Les formes, la syntaxe, la phrase. — Index et table des deux fascicules. Un volume in-8° de 800 pages.

TOME VII : **La propagation du français en France jusqu'à la fin de l'ancien régime.** Un volume in-8° de 360 pages.

TOME VIII : **Le français hors de France au XVIIIe siècle :**

Première partie. Le français dans les divers pays d'Europe. Un volume in-8° de 816 pages.

Deuxième partie. L'universalité en Europe. / *Troisième partie.* Le français hors d'Europe. } Un volume in-8° de 452 pages.

TOME IX : **La Révolution et l'Empire :**

Première partie. Le français, langue nationale. — Un volume in-8° de 632 pages.

Deuxième partie. Les événements, les institutions et la langue. — Un volume in-8° de 688 pages.

TOME X : **La Langue classique dans la tourmente :**

Première partie. Contact avec la langue populaire et la langue rurale. — Un volume in-8° de 580 pages.

Deuxième partie. Le retour à l'ordre et à la discipline. — Un volume in-8° de 372 pages.

TOME XI : **Le français au dehors sous la Révolution, le Consulat et l'Empire** (*en préparation*).

TOME XII : **L'Époque romantique (1815-1852),** par Charles BRUNEAU. Un volume in-8° de 612 pages.

TOME XIII : **L'Époque réaliste (1852-1886),** par Charles BRUNEAU :

Première partie. Fin du Romantisme et Parnasse.

Deuxième partie (*en préparation*).

TOME XIV : **Le Symbolisme (1886-1914),** par Charles BRUNEAU (*en préparation*).

FERDINAND BRUNOT

Membre de l'Institut, Doyen honoraire de la Faculté des Lettres,
Professeur honoraire d'Histoire de la Langue française à l'Université de Paris.

HISTOIRE
DE LA
LANGUE FRANÇAISE
DES ORIGINES A NOS JOURS

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Premier Grand Prix Gobert, 1912).

TOME XIII
L'époque réaliste

PREMIÈRE PARTIE

Fin du Romantisme et Parnasse

PAR

CHARLES BRUNEAU

Professeur d'Histoire de la Langue française à l'Université de Paris.



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, Boulevard Saint-Michel, Paris

1953

INTRODUCTION

Définition. — Le terme d'*Époque réaliste*, que j'ai adopté pour la période qui commence vers 1852 pour se terminer vers 1885, est un terme commode ; toutefois, le mot de « réalisme », qui sert à la caractériser, est aujourd'hui à peu près dépourvu de sens. « Époque Réaliste », comme « Époque Romantique », « Époque Symboliste », est pour moi un nom propre tel que « Siècle d'Auguste », « Siècle de Louis XIV », etc., etc. ; il désigne une période arbitrairement délimitée.

Des faits importants marquent le début et la fin de l'Époque Réaliste.

En 1852 paraissent les *Émaux et Camées*, de Gautier, qui révèlent un aspect nouveau du romantisme ; la publication des *Poèmes antiques*, avec la préface de Leconte de Lisle, est plus significative encore. En 1885, le manifeste du Symbolisme est le signe d'une nouvelle révolution linguistique et stylistique.

Entre ces deux dates, le mouvement romantique continue, dans une confusion croissante, avec, si l'on peut dire, des bonds en avant, et des retours en arrière.

Les hommes et les œuvres. — L'Époque Réaliste est une époque d'extrême confusion.

Hugo se renouvelle : de poète descriptif, il devient poète visionnaire. — Des fantaisistes, des exaltés, poussant jusqu'au bout, après les bousingos, les théories de la *Préface de Cromwell*, se rattachent plus ou moins directement au groupe des Vaillants de 1830.

Ce qui caractérise, au point de vue de la langue et du style, les écrivains que je classe sous l'étiquette romantique, c'est d'abord l'esprit révolutionnaire, qui explique, entre eux, l'absence de toute cohésion. Sainte-Beuve, dans une comparaison pittoresque, nous montre le navire Argo faisant naufrage en vue du rivage ; chacun des passagers s'efforce de gagner la côte à la nage ; l'expédition est abandonnée, mais la plupart des héros se tirent d'affaire, les plus vigoureux sans trop de peine. — Au point de vue de la forme, les « romantiques » sont des

improvisateurs, médiocrement respectueux des règles de Notre-Dame la Grammaire, d'ailleurs peu soucieux de créer des moyens d'expression nouveaux.

Les défauts et certains excès des romantiques (on les accuse couramment de négligence, voire d'incorrection) justifièrent une réaction de type « classique ». Baudelaire fut un artisan en même temps qu'un artiste. — L'École parnassienne constitue un groupe cohérent, caractérisé par la solidité du fond et le souci de la perfection formelle. Un vers de Verlaine résume le programme du Parnasse :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

Un certain nombre de prosateurs isolés présentent les mêmes qualités : Flaubert, Maupassant sont les principaux. C'est alors que se fixe, — dans la mesure où la chose est possible, — la prose littéraire qui reste aujourd'hui la nôtre. — Mais un certain état d'esprit « moderniste », dont la formule a été donnée par Jouffroy dès 1822, invitait les artistes créateurs à « inspecter l'Invisible » (l'expression est de Rimbaud, mais « Invisible » est dans Jouffroy) et, pour rendre leurs découvertes, à inventer des formes nouvelles. En vers, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud apparaissent aujourd'hui comme les précurseurs de la révolution symboliste. En prose, les Goncourt, pour exprimer leur « vie à bout de nerfs », ont imaginé l'écriture artiste. Alphonse Daudet et, dans une certaine mesure, Zola ont usé des procédés que les Goncourt avaient mis à la mode.

Après l'époque réaliste. — Je pouvais hésiter, pour l'étude de la langue de la critique littéraire — c'est-à-dire, plus précisément, pour l'étude de la langue des *Lundis* de Sainte-Beuve — entre la période romantique et la période réaliste. En fait, la critique de Sainte-Beuve se présente sous des formes diverses. Sainte-Beuve a « enseigné » et a publié des cours (son *Histoire de Port-Royal* a été « professée » à Lausanne ; son *Chateaubriand*, à Liège) : la langue des cours, même si elle est plus « écrite » que « parlée », est fort différente de la langue de l'*essai* ; quant au feuilleton, qui paraît à des dates déterminées dans un journal, il exige un style particulier, le lecteur des quotidiens exigeant ce que Corneille, jadis, appelait des picoteries. Après réflexion, je pense grouper, dans un volume suivant, l'étude de la langue et du style des « critiques », universitaires et non universitaires.

Je crois devoir rejeter également au tome XIV l'étude des *Décadents*, qu'il est difficile de séparer des Symbolistes. Un poète tel qu'Henri de Régnier, par exemple, qui est « décadent » dans ses premières œuvres

en prose, se convertit assez vite au symbolisme (après avoir été parnassien), pour en venir enfin à une sorte de néoclassicisme. Le « *mouvement* décadent » (car il serait inexact de parler d'*École*) est d'ailleurs mal défini et il serait vain de l'enclore entre deux dates : tel écrivain, comme Rollinat, né décadent, est mort décadent — c'était son « génie ». D'autres, assez nombreux, ont suivi la mode et ont renoncé plus ou moins rapidement à des procédés qu'ils ont jugé trop voyants. Ajoutons que la poésie « décadente » et la prose « décadente » ont évolué diversement et à des dates différentes.

Je m'efforcerai aussi, dans ce tome XIII, d'étudier un certain nombre de langues : la langue du *roman*, la langue du *roman-feuilleton*, la langue du *théâtre*, etc. Il s'est en effet constitué, au XIXe siècle, toute une série de « poncifs » nouveaux, dont plusieurs règnent encore aujourd'hui. L'époque que j'ai appelée *romantique* a été, elle aussi, une époque de confusion. La langue et le style néo-classiques conservaient des partisans convaincus ; les grands romantiques — la chose était inévitable — s'étaient créé une langue et un style qui leur étaient propres. Vers le milieu du XIXe siècle, on peut considérer qu'une nouvelle langue et un nouveau style s'étaient imposés aux « médiocres » (je prends le mot dans le sens qu'il avait au XVIIe siècle). Les chapitres que je consacrerai à ce nouveau genre littéraire qu'est le *Journal*, au *théâtre* et au *roman*, seront une tentative pour fixer provisoirement, dans la seconde partie du XIXe siècle, les traits généraux de ces « langues » nouvelles. Ils ne seront, d'ailleurs, que des travaux « d'attente ». Ils ne pourraient avoir la prétention de donner une solution à des problèmes très complexes ; je serais heureux s'ils suscitaient des études dont l'intérêt n'est pas niable. Quand nous étudions Victor Hugo, nous étudions un artiste, c'est-à-dire un *style*, dont l'influence sur la langue, d'ailleurs, a été considérable, mais qui reste une exception. Les romans d'Alexandre Dumas père, sans grand prestige dans le monde des artistes et dans le monde de la critique universitaire, nous donnent en quelque sorte une « norme ». Cette « norme » qui est le reflet d'une société plutôt que d'un tempérament, cette langue moyenne du roman, qui s'est établie peu à peu, n'a guère évolué et n'est pas encore entièrement abandonnée de nos jours. Il en est de même pour les autres « variétés » de la langue littéraire, qui n'ont été, jusqu'ici, l'objet d'aucune étude approfondie.

Conclusion. — Il semble, dès maintenant, que nous puissions établir un plan général pour l'étude de la langue française au XIXe siècle — « siècle » que je me crois en droit de terminer vers 1939-1940. L'Époque réaliste (1852-1885) sera présentée en deux tomes (t. XIII[1], t. XIII[2]),

consacrés, comme le tome XII, à l'histoire de la langue littéraire. Les tomes XIV et XV, également consacrés à la langue littéraire, porteront sur la première et sur la seconde période symbolistes (1885-1905 ; 1905-1940). L'œuvre conçue par Ferdinand Brunot à l'aube du xxe siècle se trouvera ainsi achevée en ce qui concerne la langue littéraire.

Charles Bruneau

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

(par ordre méthodique)

Brunot (Ferdinand), *La langue française au XIXe siècle*, dans l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900* (Petit de Julleville), Paris, A. Colin, 1899, ch. XIII : *La langue française de 1815 à nos jours*, p. 704-884 (cartes hors texte).

Lanson (Gustave), *Manuel bibliographique de la littérature française moderne (1500-1900)*, t. IV, *Révolution et XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1912 ; *Index général et Supplément*, Paris, Hachette, 1914.

Talvart et Place, *Bibliographie des auteurs de langue française, 1801-1934*, 5 vol. (le dernier : 1928-1935).

Thieme (H. P.), *Guide bibliographique de la Littérature française de 1800 à 1906*. — *Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930*, 3 vol. in-8°. — *Bibliographie de la Littérature française (1930-1939)*, par Dreher (S.) et Rolli (M.), Genève, E. Droz, et Lille, Giard, 1949, in-8°, xviii-458 p. (p. 437-438 : liste des pseudonymes).

Van Tieghem (Paul), *Répertoire chronologique des littératures modernes*, Paris, E. Droz, 1935-1937, in-8°, 416 p.

Yves-Plessis (R.), *Bibliographie raisonnée de la Langue Verte en France du XVe au XXe siècle*, Paris, Daragon, 1901, in-8°, xvi-175 p., pl.

Vossler (Karl), Spitzer (Leo), Hatzfeld (Helmut), *Introducción a la estilística romance*. — *Traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1932, p. 149-216 ; 2e éd., sans changement, 1942, p. 149-216.

Hatzfeld (Helmut), *Nuevas investigaciones estilísticas en las literaturas románicas* (1932-1945), Prensas de la Universidad de Chile, 1946. — Tirage à part du *Boletin del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, t. IV, 1944-1946, in-8°, 78 p.

TRAVAUX PARTICULIERS

Histoire de la langue

Matoré (Georges), *Le Vocabulaire de la Prose littéraire de 1839 à 1849 : Théophile Gautier et ses premières œuvres en prose*, Genève, Droz, et Lille, Giard, 1951, in-8°, 372 p. — Thèse de Paris.

Du Camp (Maxime), *Le Crépuscule, Propos du soir*, 2e éd., Paris, Hachette, 1893, in-12, 345 p. — XVI. *Le langage et le socialisme*, p. 313-343.

Chompré (Pierre), *Dictionnaire abrégé de la Bible*, Paris, 1755, 476 p., réédité en 1806.

— *Dictionnaire abrégé de la fable...*, Paris, 1727 (28 éd. jusque 1855) ; — 1851, éd. revue par Richomme ; — 1851-1885, 7 éditions.

Larchey (Lorédan), *Les Excentricités de la langue française en 1860*, Paris, 9 et 11, rue de Seine, 1859, in-16, paginé 357-660 et 73-118 ; frontispice gravé : extrait des t. VIII et IX de la *Revue anecdotique* ; — 2e éd., 1861 ; — 4e éd., sing. augmentée, 1862.
— *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'argot parisien*, 6e éd. des *Excentricités du langage mise à la hauteur des révolutions du jour*, 1872 ; 7e éd. 1878, 1880 ; *Supplément*, 1883 ; *Nouveau Suppl.*, 1889.

Esthétique

Jouffroy (Thomas-Simon, dit Théodore), *Cours d'esthétique*, par Jouffroy, *suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits*, et *précédé d'une préface*, par M. Ph. Damiron, Paris, Hachette, 1843, in-8°, xx-372 p. (Cours privé, donné en 1822, devant vingt ou vingt-cinq jeunes gens, dont Vitet et Sainte-Beuve ; noté par M. Delorme, revu avec les notes de Jouffroy par Damiron ; exact pour la pensée, sans garantie pour la forme : Préface, p. xiv-xx.)

Linguistique

Konrad (Hedwig), *Étude sur la métaphore*, Paris, Lavergne, 1939, in-8°, 177 p. — Thèse de Paris.
Lombard (Alf), *Les constructions nominales dans le français moderne. Étude syntaxique et stylistique*, Uppsala et Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1930, in-8°, viii-298 p.
Nilsson-Ehle (Hans), *Les adverbes en* -ment *compléments d'un verbe en français moderne*, Lund, Gleerup, 1941, in-8°, 242 p. — *Études romanes* de Lund, III.

Travaux d'histoire littéraire

L'ART POUR L'ART

Cassagne (Albert), *La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906, in-8°, x-488 p. *Index des noms propres.*
Levin (Harry), *What is Realism? Comparative Literature*, t. III, été 1951, n° 3, p. 193-199.
Maynial (Éd.), *L'Époque réaliste* (*avec florilège des auteurs cités*), Paris, 1931, in-12, 352 p.
Champfleury (Jean Husson, dit Fleury, dit), *Le Réalisme*, Paris, Lévy, 1857, in-12, 320 p. — P. 314-315, *Liste de néologismes de* Barbey d'Aurevilly.
— *Les Excentriques*, nouvelle édition, Paris, Lévy, 1856, in-12, 348 p. — *Préface* de la 2e éd. : « A proprement parler, ce livre n'est pas un livre, c'est une réunion d'articles »..., p. 1.
Martino (P.), *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1913, in-16, 311 p. — I. *Autour de Champfleury.*
Merlet (G.), *Le Réalisme et la Fantaisie dans la littérature*, Paris, Didier, 1861, in-12, 429 p.

LE PARNASSE

Martino (P.), *Parnasse et Symbolisme, 1850-1900*, Paris, A. Colin, 1925, in-12, 220 p. (Coll. Armand Colin, Section de Langues et Littératures, n° 69). Éd. successives ; les bibliographies, très utiles, ont été tenues au courant.
Souriau (Maurice), *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929, in-8°, liv-466 p.
Mendès (Catulle), *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884, in-12, 303 p.
Le Parnassiculet contemporain, Recueil de vers nouveaux..., Paris, Librairie centrale (J. Lemer, éditeur), 1867, in-12, 36 p., ill.

SCIENCE ET LITTÉRATURE

Fath (Robert), *De l'Influence de la Science sur la Littérature française dans la seconde moitié du XIX*e *siècle : le roman, le poème, le théâtre, la critique*, Lausanne, Imp. de Corbaz, 1901, in-8°, 120 p. — Thèse de Lausanne.

Fusil (C.-A.), *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours. Son élaboration. Sa constitution*, Paris, Scientifica, 1918, in-8°, 322 p. ; Bibl., p. 291-307 ; table alphab. des noms de personnes, p. 308-316.

Grant (Elliott Mansfield), *French Poetry and Modern Industry* (*1830-1870*), Cambridge, Harvard Univ. Press., 1927, in-8°, VIII-218 p. — Chap. VII, p. 161-170 : *Industry and the Poetic Language*. Appendix B : *Systematic Lists of Technical Words*, p. 195-202.

Travaux d'ordre général

Barbey d'Aurevilly (J.), *Les Œuvres et les Hommes*, Paris, Amyot, 1860, etc., 14 vol. in-8° en deux séries.

Calmettes (Fernand), *Un demi-siècle littéraire. Leconte de Lisle et ses amis*, Paris, Libr.-Impr. réunies, s. d., in-12, II-346 p. (index).

Daudet (Léon), *Fantômes et Vivants*, Paris, Grasset, 1931, in-12, 285 p.

France (Anatole), *La Vie littéraire*, Paris, Lévy, 1888-1892, 4 vol. in-12 ; 5e série, 1949. — En partic. : t. II, p. 204-205.

Du Camp (Maxime), *Les Chants modernes*, Paris, Lévy, 1855, in-8°, 438 p. — *Préface*, p. 1-39, 6 janv. 1855.

Gautier (Théophile), *Histoire du Romantisme*, suivie de *Notices romantiques* et d'une *Étude sur la Poésie française* (1830-1868), Paris, Charpentier, 1877, in-12, VI-410 p. (index alphabétique). — La 1re éd. date de 1874 ; la préface, signée M. D., est de janvier 1874 ; l'*Histoire* proprement dite a paru dans *Le Bien Public* du 3 mars au 6 nov. 1872.

— *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (oct. 1848-avril 1852), Paris, Hetzel, 1858-1859, in-12, 6 vol. ; tables : t. VI, p. 355 et suiv.

— *Rapport sur le progrès des Lettres en France* (*Poésie*), dans le *Recueil de rapports sur les progrès des Lettres et des Sciences en France*, Paris, 1868, in-4°.

— *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, s. d., in-12, 338 p.

— *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, in-12, VIII-324 p.

Goncourt (Edmond et Jules de), *Journal, Mémoires de la vie littéraire* (1851-1895), éd. défin., publiée sous la direction de l'Académie Goncourt, Flammarion et Fasquelle, 1935, etc., 9 vol. in-8°.

Gourmont (Remy de), *Promenades littéraires*, Paris, Mercure, 1904-1913, 5 vol. in-18 ; 2e série, 1925-1929.

Halévy (Ludovic), *Notes et Souvenirs* (1871-1872), Paris, Calmann-Lévy, 1889, in-12, II-280 p.

Hunt (H. J.), *The Epic in Nineteenth-Century France*, Oxford, Blackwell.

Huret (J.), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Fasquelle, 1913, in-12, XXI-455 p.

Marsan (Jules), *Autour du romantisme*, Toulouse, éd. de l'Archer, 1937, in-8°, XXXII-316 p.

Mendès (Catulle), *Rapport sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, précédé de *Réflexions sur la personnalité de l'Esprit poétique de France*, suivi d'un *Dictionnaire bibliographique et critique* et d'une *Nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX*e *siècle*, Paris, Impr. Nation., 1902, gr. in-8°, VIII-204-325 p.

Pontmartin (Comte Armand de), *Causeries littéraires*, Paris, Lévy, 1854, in-18, 356 p. ; *Nouvelles Causeries ; Dernières Causeries ;* — *Causeries du Samedi ; Nouvelles Causeries du Samedi ; Dernières Causeries du Samedi ;* — *Les Semaines littéraires ; Dernières Semaines littéraires ;* — *Nouveaux Samedis ; Derniers Samedis ;* — *Souvenirs d'un vieux Critique* (détail dans le *Catalogue de la Bibliothèque Nationale*).

Régnier (Henri de), *Portraits et Souvenirs*, Paris, Mercure de France, 1921, in-12, 334 p. — *Villiers de l'Isle-Adam*, p. 23-31 ; — *Baudelaire*, p. 43-50 (lettres) ; p. 47, 49, 50 ; — *Leconte de Lisle*, p. 51-59 ; — *Goncourt*, p. 60-67 ; — *Heredia*, p. 68-76 ; *Th. Gautier et Heredia*, p. 77-84 ; — *Mallarmé*, p. 85-90, 91-101 ; — *Moréas*, p. 107-109 ; — *Barrès*, p. 140-149.
Stapfer (Paul), *Récréations grammaticales et littéraires*, Paris, A. Colin, 1927, in-12, 286 p. (en partic., sur Hugo) ; index p. 279.
Verlaine, *Œuvres complètes*, Paris, Vanier, 1900, t. V ; — *Leconte de Lisle*, p. 289-293 ; *François Coppée*, p. 294-299.

Spencer (Philip), *Writing for profit under the Second Empire*, *French Studies*, July 1951, t. V, p. 223-232.

Travaux portant sur un auteur particulier
(par ordre alphabétique)

Arndts (Harmut), *Der Stil Leconte de Lisles*, Diss. Munster 1936 ; Bochum-Langendreer, Pöppenghaus, 1936, in-8°, VII-90 p. — Aussi : *Arbeiten zur Roman. Philologie*, n° 37.
Austin (L.-J.), *Paul Bourget, Sa vie et son œuvre jusqu'en 1889*, Paris, Droz, 1940, in-8°, 260 p. — Thèse de Paris.
Banville, voyez Fuchs.
Barbey d'Aurevilly, voyez Bordellet, Canut, Champfleury, Creed, Grelé, Marie, Pinthus, Quéru.
Barrère (Jean-Bertrand), *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Corti, in-8°, t. I (1802-1851), 1949, XVI-448 p. — Thèse de Paris (principale). — T. III, *Thèmes et Motifs*, Paris, Corti, in-8°, 1950, XX-292 p. — Thèse de Paris (complémentaire).
— *Promenade dans un album de Victor Hugo* (1865), *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la Civilisation*, 1946, fasc. 41, p. 1-48, et fasc. 43, p. 244-284.
— *Trois billets inédits de Victor Hugo à un journaliste*, *French Studies*, vol. I, n° 3, juillet 1947, p. 252-257.
Barthélemy (E.), *L'esthétique de Guernesey*, 1908.
Barthou (L.), *Victor Hugo correcteur d'épreuves*, *Revue hebdomadaire*, août 1912, p. 160-183.
Bergerat (Émile), *Théophile Gautier, Entretiens, souvenirs et correspondance* ; préf. d'Edmond de Goncourt, Paris, Charpentier, 1880, in-12, XXVIII-332 p.
Berret (Paul), *Une méthode critique pour l'explication des Contemplations : A propos de leur chronologie*, *Revue universitaire*, 1913, p. 48-57. — Distingue de la date imprimée une « date poétique ».
— *Le moyen âge dans la* Légende des Siècles *et les sources de Victor Hugo*, Paris, Paulin, in-8°, 444 p.
[Bordellet (Léon)], *L'esprit de Barbey d'Aurevilly. Dictionnaire de pensées, traits, portraits et jugements tirés de son œuvre critique. Préface* par Octave Uzanne, Paris, Mercure, 1908, in-12, 354 p. — Petit dictionnaire rédigé par Léon Bordellet.
Bouilhet (Louis), voyez Letellier (Abbé).
Bourget (Paul), voyez Austin, Mc Farlane.
Canut (Jean), *Barbey d'Aurevilly*, Paris, R. Laffont, 1946, 492 p.
Carré (Jean-Marie), *Michelet et son temps* (*avec de nombreux documents inédits*), Paris, Perrin, 1926, in-12, XXVIII-246 p.
Carter (A. E.), *Théophile Gautier and the Conception of Decadence*, *Univ. of Toronto Quarterly Review*, 1951.
Creed (Elizabeth), *Le Dandysme de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Droz, 1938, in-8°, 134 p. — Thèse de Paris.
Cladel (Léon), voyez Ingersoll.
Coppée (François), voyez Le Meur.
Daireaux (Max), *Villiers de l'Isle-Adam, L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936, in-8°, 458 p., ill., doc. inédits. Table, p. 441-446 ; bibl., p. 447-453. — Coll. : *Temps et Visages*.

Daubray (Mme Cécile), *Lettres inédites de Victor Hugo. Revue d'Hist. litt. de la France*, 1949, p. 75-81 (en partic., sur la correction des épreuves et la ponctuation, *Lettres* du 3 et du 4 sept. 1855).

Delord (Taxile), *Les Matinées littéraires*, Paris, Charpentier, 1860, in-12, 380 p. (*Les poésies en prose de M. Michelet : L'Oiseau, L'Insecte, L'Amour, La Femme*, p. 246-305).

Demant (Wilhelm), *Die Elemente der Epik Villiers de l'Isle-Adam*, Elberfeld, Wuppertaler Druck, 1916, in-8°, VIII-96 p.

Dillingham (Louise B.), *The creative Imagination of Théophile Gautier, A Study in Literary Psychology*, Princeton, 1927, in-8°, x-355 p. — Thèse de Bryn Mawr.

Ditchy (J. K.), *Le thème de la Mer chez les Parnassiens* (*Leconte de Lisle et Heredia*), Paris, Belles-Lettres, 1927, in-12, VI-120 p.

Drougard (E.), *La Genèse d'un poème :* L'Annonciateur *de Villiers de l'Isle-Adam* (*Contes cruels, Épilogue*), *Revue d'Hist. litt.*, 1926, p. 55-83, 180-200. — Précieux pour l'étude des variantes.

— *Villiers de l'Isle-Adam, Les Trois premiers Contes : Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, in-8°, t. I, 242 p. ; t. II, *Sources, Évolution du texte*, 286 p. — *Sur la ponctuation et la typographie*, t. II, p. 249-255. — *Publications de la Faculté des Lettres d'Alger*, IIe série, t. III et IV.

Du Pontavice de Heussey (Robert-Yves-Marie), *Villiers de l'Isle-Adam, L'Écrivain, L'Homme*, Paris, Savine, 1893, in-12, 304 p., portrait, fac-similés.

Dupin (H.), *Étude sur la chronologie des* Contemplations, *dans : Mélanges d'histoire littéraire*, t. XXI de la *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris*, 1906.

Duval (G.), *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*, Préface par François Coppée, Paris, Piaget, 1888, in-16, VI-326 p.

Faguet (Émile), *Le Style et le Rythme de Théophile Gautier, Semaine politique et littéraire*, 13 sept. 1896.

France (Anatole), voyez Le Brun, Lion.

François (Alexis), *Lyrisme progressif chez Victor Hugo Festschrift für Ernst Tappolet*, Basel, Benno Schwabe, 1935, p. 78-85.

Franz (A.), *Die Geschichte der Titel in V. Hugos*, Contemplations, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. LVII, 1933, p. 453-481.

— *Der Werdegang eines Gedichtes von Victor Hugo, Germanisch-romanische Monatschrift*, t. XIII, 1925, p. 471-486.

— *Neue Forschungen über Victor Hugo, Germanisch-romanische Monatschrift*, 1926, p. 64 ; — *Ibo, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, 1929, p. 211-228.

— *Aus Victor Hugos Werkstatt, Giessener Beiträge zur romanischen Philologie*, Beiheft 5, 1929.

— Les Contemplations : *Aus Victor Hugos Werkstatt, Giessener Beiträge*, etc. ; *Zusatzheft* 9, 1934.

Fuchs (Max), *Lexique du* Journal des Goncourt, S. l. n. d., in-8°, XXXII-154 p.

— Théodore de Banville, *Contribution à l'histoire de la Poésie française pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, S. l. n. d., in-8°, XII-528 p. (*Langue et Versification des* Exilés, p. 249-280 ; *Langue*, p. 259-260). — Thèses de Paris.

Gautier (Théophile), voyez Bergerat, Carter, Dillingham (Miss), Faguet, Jasinski, Schultz (A.), Smith (Horatio-P.), Van der Tuin (H.), Velthuis (H. E.).

Gibel (O.), *Der Stil Heredias in seinen* Trophées, Limburg, 1934.

Gille (Gaston), *Jules Vallès* (*1832-1885*), *Ses révoltes, sa maîtrise, son prestige*, Paris, Jouve, 1941, in-8°, x-657 p.

— *Sources, bibliographie et iconographie vallésiennes, Essai critique*, Paris, Jouve, 1941, in-8°, VI-188 p. — Thèses de Paris.

Glachant (Paul et Victor), *Notes critiques sur quatre poèmes de* Victor Hugo, *Revue Universitaire*, 1911, p. 342-358 (*Le Mariage de Roland, Les Pauvres Gens, Ibo, Les Mages*).

— *Papiers d'autrefois* ; *Préface d'*Émile Faguet, Paris, Hachette, 1899, in-12, XVII-312 p., fac-similé (Les manuscrits de Victor Hugo à la Bibl. nat., description générale ; — Les dessins de Victor Hugo à la Bibl. Nation. ; — Deux lettres inédites de Victor Hugo).

Glatigny (Albert), voyez Reymond (Jean).
Glotz (R.), *Les Variantes des* Contemplations, Paris, Presses Universitaires, 1924, in-4°, 387 p.
— *Essai sur la psychologie des variantes des* Contemplations, Paris, Presses Universitaires, 1924, in-8°, 75 p. — Thèses de Caen.
Grégoire (Edmond), *L'astronomie dans l'œuvre de* Victor Hugo, *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège* ; fasc. LVII, et Paris, Droz, 1933, gd. in-8°, 246 p. (Étude des métaphores astronomiques de Victor Hugo).
Grelé (Eugène), Jules Barbey d'Aurevilly, *sa vie et son œuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux : L'œuvre*, Caen, Jouan et Lanier, 1904, in-8°, 412 p. Thèse de Caen (principale).
— *Essai d'une bibliographie générale*, Caen, Lanier, 1904, in-8°, 96 p. (Aurait paru avec une préface de Jules Levallois ; — Sur la langue et le style, p. 158-187.) Thèse complémentaire.
Grillet (Claudius), *La Bible dans* Victor Hugo, Paris et Lyon, Vitte, 1910, in-8°, VI-350 + 104 p. — Thèse de Grenoble.
— *La Bible dans* Victor Hugo *d'après de nombreux tableaux de concordance* ; 1re partie : *L'Évolution biblique de* V. H. (en partic. : *La Rhétorique biblique*) ; 2e partie : *Les Sources bibliques*, Index alphabétique, Paris, Hachette, 1910.
Guerne (de), voyez Seillière (Baron).
Hartmann (S.), *La langue de* J. Richepin, 1910.
Havet (Louis), *Sur l'usage fait par* Victor Hugo, *pour* Quatrevingt Treize, *du Dictionnaire franco-normand de* G. Métivier, *Revue Critique*, 1874.
Heredia (José-Maria de), voyez Gibel, Ibrovac.
Hugo (Victor), voyez : Barrère, Barthélemy, Barthou, Berret, Daubray (Mme), Ditchy, Dupin (H.), Duval (G.), François (Alexis), Franz (A.), Glachant, Glotz (R.), Grégoire (Edmond), Grillet (abbé), Havet, Heiss, Huguet, Joussain, Le Dû (A.), Levaillant (M.), Luchetti, Martin (E. L.), Matt (H.), Moore (Olin H.), Nyrop, Prediger (W.), Rat (Maurice), Robertson (Miss), Rochette (Abbé), Roques (Mario), Schenk (R.), Simon (Gustave), Spiegelberg (Walter Erich), Stolten (O.).
Huguet (Edmond), *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, in-8°. — *Le Sens de la forme dans les métaphores de* Victor Hugo, 1904, VIII-394 p. — *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de* Victor Hugo, 1905, VIII-384 p. — Index des mots employés métaphoriquement ; — des mots qui donnent lieu à des métaphores.
— *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo, Revue de Philologie française*, t. XII, 1898, p. 186-229, 241-274.
Ibrovac (Miodrag), *José-Maria de Heredia, Sa vie, son œuvre*, Paris, Presses françaises, 1923, in-8°, XII-646 p. — Thèse de Paris (principale).
— *Les Sources des* Trophées, 190 p. ; planches hors texte. — Thèse de Paris (complémentaire).
Ingersoll (Julia Day), *Les romans régionalistes de Léon Cladel*, Toulouse, Privat, 1931, in-8°, 216 p. — Thèse de Toulouse.
Jasinski (René), L'España *de Th. Gautier, édition critique*, Paris, Vuibert, 1929, in-8°, 290 p., ill.
— *Genèse et sens du* Capitaine Fracasse, *Revue d'Hist. litt.*, avril-juin 1948, p. 131-156.
Jean-Aubry (G.), *Villiers de l'Isle-Adam, Revue de Paris*, 15 août 1938, p. 383-397. — Fragments de lettres inédites.
Joussain (André), *L'esthétique de Victor Hugo ; le pittoresque dans le lyrisme et dans l'épopée ; contribution à l'étude de la poésie romantique*, Paris, Société française d'Impr. et de Libr., 1915, in-8°, 224 p. — Thèse de Paris.
Kaiser (G. A.), *Stilstudien zu Leconte de Lisle*, 1916.
Le Brun (R.), *Anatole France, biographie ill.*, Paris, Sansot, 1904, in-12, 51 p.
Leconte de Lisle, voyez Arndts, Kaiser (G. A.), Whiteley.
Le Dû (A.), *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier (de 1818 à 1831)*, Paris, Hachette, 1929, in-8°, 410 p.
— *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929, 208 p. — Thèses de Paris.
Le Meur (Léon), *La vie et l'œuvre de François Coppée*, Paris, Spes, 1932, in-8°, 227 p.

Letellier (Abbé L.), *Louis Bouilhet (1821-1869), sa vie et ses œuvres*, Rouen, Impr. de la Vicomté, 1919, in-8°, xviii-391 p.
— *Sous peine de mort, comédie inédite*, xiv-128 p. — Thèses de Caen.
Levaillant (Maurice), *Dans l'atelier de Victor Hugo*, *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1930, p. 162-189.
Lion (Jacques), *Bibliographie des ouvrages consacrés à Anatole France*, Paris, Giraud-Badin, 1935, in-8°, 39 p.
Luchetti (L.), *Les images dans les œuvres de Victor Hugo*, 1907, Veroli, Tipografia Reale.
Marie (Aristide), *Le Connétable des Lettres, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Mercure de France, 1939, in-16, 344 p. ; 19 dessins de l'auteur (Bibliographie complète).
Martin (E. L.), *Les symétries de la prose dans Victor Hugo*, Paris, 1925, in-8°, 131 p. — Thèse de Poitiers.
Martineau (R.), *Un vivant et deux morts : Léon Bloy, Ernest Hello, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, 1914, in-12, 171 p.
Matt (Hildegard), *Das visuelle Element in der Kunst V. Hugos, betrachtet an seinem Bildern*, Freiburg i. B., 1934, Gunther, in-8°, 188 p. — Diss. de Fribourg.
Mayeur (Pierre), *Le centenaire de Léon Dierx*, *La Grande Revue*, avril 1938, p. 45-55.
Mc Farlane (I. D.), *Paul Bourget et l'Angleterre*. — Thèse de Paris (dactylographiée ; xv-661 + 8 ff.).
Ménard (Louis), *Rêveries d'un païen mystique*, Paris, Lemerre, 1876, in-12, 152 p.
— *Poèmes et Rêveries d'un païen mystique*, Paris, L'Art indépendant, 1895, in-8°, 330 p.
— Voyez Peyre.
Mérimée, voyez Theis.
Michelet (Jules), *La sorcière*, éd. Lucien Refort, Paris, Didier 1952, in-12, t. I, LXXIV-192 p. *Société des Textes français modernes*. — Sur la langue et le style, p. XXV-XXIX ; liste de mots intéressants, p. XXVI.
— Voyez Carré, Delord, Refort, Roques.
Moore (Olin H.), *Realism in* Les Misérables, P. M. L. A., mars 1946, p. 211-228.
Nyrop (Kristh.), *Autour d'une poésie de Victor Hugo*, *Mél. Fernand Baldensperger*, t. II, p. 141-150 ; — Paris, Champion, 1930, 2 vol. in-8°.
— *Étude sur les onomatopées et Remarques grammaticales sur quelques vers de Jean Richepin*, 1910.
Paris (Gaston), *L'art de Sully-Prudhomme*, *Revue de Paris*, janv.-févr. 1896, p. 87-105.
Peyre (Henri), *Louis Ménard, 1822-1901*, New Haven, Yale Univ. Press, 1932, in-8°, 605 p. — Thèse : *Yale Romanic Studies*, V.
Pinthus (Hedwig), *Die Normandie in Barbey d'Aurevillys Romanen, Briefen und Memoranden*, 1937, in-8°, 176 p. — Diss. de Iéna, 1936 (36). — Mélange tous les « bas-langages » (glossaire, p. 63-172).
Prediger (Wilhelm), *Die Macht des Wortes und seine Wertung in Viktor Hugos Romanen*, Marburg, 1922, Koster und Schell, in-8°, 59 p. — Diss. de Marburg.
Quéru (Hermann), *Le dernier Grand Seigneur : Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Éd. de Flore, 1946, in-12, 285 p., portrait, 4 planches hors texte (Biographie).
Rat (Maurice), *Victor Hugo n'a pas inventé le fameux Jérimadeth*, *Figaro Litt.*, 7 févr. 1948.
Refort (Lucien), *L'Art de Michelet dans son œuvre historique (jusqu'en 1867)*, Paris, Champion, 1923, in-8°, vi-287 p. Index alphabétique des principaux faits cités.
— *Essai d'Introduction à une étude lexicologique de Michelet*, Paris, Champion, 1923, in-8°, iv-50 p. (Index, p. 41-48). — Thèses de Paris.
Reymond (Jean), *Albert Glatigny (1839-1873) ; la vie ; l'homme ; le poète ; les origines de l'École parnassienne*, Paris, Droz, 1936, in-8°, iv-479 p., portrait. — Thèse de Paris.
Richepin, voyez Hartmann (S.), Nyrop.
Robertson (Miss Mysie Eva Irving), *L'épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiées avant l'exil*, Paris, Jouve, 1926, in-8°, 559 p. — Thèse de Paris.

Rochette (Abbé Auguste), *L'alexandrin chez Victor Hugo*, Lyon et Paris, Vitte, 1911, in-8°, 606 p. — Thèse de Montpellier.

Roques (Mario), *Le brouillon de l'*Aigle du Casque, *Revue Univ.*, 1901, p. 51-58.

— *L'« hyperbole atténuée » dans le* Tableau de la France *de Michelet*, p. 101-106, *Études de Littérature française*, Lille, Giard et Genève, Droz, 1949, in-8°, 162 p. — *Société de publications romanes et françaises*, XXVIII.

Rougemont (Édouard de), *Villiers de l'Isle-Adam, Biographie et Bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1910, in-18, 417 p.; portrait, tableau généalogique.

Schenk (R.), *Die sprachmechanischen Grundlagen der Bildersprache in der Lyrik V. Hugos* (*Stilist. Untersuchungen d. lyr. Dichtungen bis zur Jahrhundertmitte*), Würzburg, Hemminger, 1929, in-8°, 123 p. — Diss. de Würzburg.

Schulz (A.), *Die Sprachkunst Théophile Gautiers*, Munster, in-8°, xi-68 p. — Diss. de Munster.

Seillière (Baron Ernest), *Un poète parnassien : André de Guerne* (*1853-1912*), Paris, De Gigord, 1930, in-12, x-164 p., portrait.

Simon (Gustave), *Les Misères, première version des* Misérables, Paris, Baudinière, 1927, 2 vol., 2 pl. h. t. (Préface importante).

Smith (Horatio P.), *The brief narrative art of Théophile Gautier*, *Modern Philology*, t. XIV, p. 647-664.

Spiegelberg (Walther Erich), *Einheit und Vielheit bei Victor Hugo, Beitrag zur Erforschung der poetisch-philosoph. Denkweise Victor Hugos* (*unter bes. Berucks. v. Werken d. Exilszeit*), Lengerich i. W., 1937, Lengericher Handelsdr., in-8°, ix-117 p. — Diss. de Heidelberg.

Stölten (Otto), *Die Entwicklung des bildlichen Ausdrucks in der Sprache Victor Hugos nach den poetischen Werken aus den verschiedenen Schaffensperioden des Dichters*, Iéna, 1911, Vopelius, in-8°, 96 p. — Diss. de Iéna.

Sully-Prudhomme, *Réflexions sur l'Art des Vers*, Paris, Lemerre, 1892, in-12, 87 p. — Repris dans *Testament poétique* : le début, p. 36 ; la fin, p. 89. — Avait paru dans la *Revue de Famille* (1er janv., 15 janv., 1er févr. 1892).

— *Œuvres*, t. V, Paris, Lemerre, 1904, in-8°, 373 p. — *Testament poétique*, p. 35-265. — Comprend, revu : *Réflexions sur l'Art des Vers*, et diverses préfaces. Aussi : longue introduction : p. 5-32.

— Voyez Paris (Gaston).

Theis (Otto), *Sprache und Stil Mérimées in seinen Novellen*, Frankfurt a. M., 1929, in-8°, 67 p. — Diss. de Francfort.

Vallès, voyez Gille, Varloot.

Van der Tuin (H.), *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Th. Gautier, Étude de caractérologie littéraire*, Amsterdam, Holdert, 1933, in-8°, 310 p. — Thèse de Lille.

Varloot (Jean), *Vallès vivant, Leçon de réalisme et de critique par un compagnon de route*, *Pensée*, mars-avril 1951, p. 48-58.

Velthuis (H. E.), *Théophile Gautier : l'homme, l'artiste*, Middelburg, 1924, in-8°, 178 p. — Thèse de Groningue (1924-1925 ; 14).

Villiers de l'Isle-Adam, voyez Daireaux, Demant, Drougard, Du Pontavice de Heussey, Jean-Aubry, Marsan, Martineau, Rougemont (de).

Whiteley (J. H.), *Étude sur la langue et le style de Leconte de Lisle*, Oxford, 1910, petit in-8°, 218 p. — Thèse de Rennes.

LIVRE PREMIER

LA POÉSIE « ROMANTIQUE »

INTRODUCTION

Après 1850, il ne reste plus dans le château romantique que de rares survivants des Vaillants de 1830. Ce n'est plus une armée, mais des tirailleurs isolés. Hugo, plus grand que jamais depuis que l'exil a ramené l'homme politique à la poésie, est seul sur son rocher et dans sa gloire. De descriptif, il est devenu visionnaire.

Autour de lui, Vacquerie, Meurice, ne sont ni des disciples ni des élèves : ils font du Hugo et leurs vers semblent tantôt des copies, tantôt des caricatures de ceux du « père ».

« Le génie de Hugo était la fleur immense et parfumée où se grisait le papillon diapré de Banville.[1] »

Glatigny, « buveur de vent, traîneur de rues et ventre-creux »[2], avait fait de Banville son idole. Tous deux, versificateurs autant et plus que poètes, se livraient aux plus extraordinaires acrobaties.

Il demeurait des croyants pour qui la *Préface de Cromwell* restait une Bible : Pommier en est le type. Ces attardés, qui sont en même temps des égarés, continuent la tradition des Petrus Borel, des Philothée O'Neddy et autres « lycanthropes ».

Enfin, parmi les nouvelles générations, il naît des poètes qui ne peuvent se classer parmi les Parnassiens de stricte obédience : ils prennent avec les théories les plus chères à l'École de telles libertés

1. Daudet (Léon), *Fantômes et Vivants*, p. 17.
2. Calmettes, *Leconte de Lisle*, p. 253-254.

qu'on ne peut les rattacher, d'un peu loin d'ailleurs, qu'à Hugo lui-même. Richepin est le plus marquant d'entre eux.

Les autres grands romantiques, eux aussi, avaient fait école. Surtout en province, on délaie Lamartine, on démarque Musset ; Vigny lui-même a ses adeptes. Au point de vue de l'histoire de la langue, ces œuvres, semblables aux ombres de la caverne, ne méritent pas d'être prises en considération.

CHAPITRE PREMIER

HUGO « VISIONNAIRE »

L'année 1852 est pour Victor Hugo une année critique : l'exilé, arraché à la vie politique, redevient poète. Bientôt il vivra au milieu de « la vaste aventure des flots » (*Cont.*, V, VIII, *A Jules J...*, v. 25), dans une nature sauvage qui ne peut manquer de l'impressionner fortement. Ajoutons que, dès septembre 1853, il commence ses premières expériences spirites (Abbé Grillet, *Victor Hugo spirite*, *Correspondant*, 10 juillet 1914) ; ce sont pour lui des conversations avec l'au-delà, en particulier avec ses chers morts.

Par opposition avec une première manière, « descriptive » ou « pittoresque », Hugo devient « visionnaire »[1]. Rien n'empêche de conserver ce terme devenu traditionnel, à condition de le définir exactement.

La vision de Hugo a toujours été une vision hallucinée : « les arbres de la plaine ne sont plus des arbres..., ce sont des géants hideux... La ronce siffle au bord du chemin comme une poignée d'aspics... ; la ligne des collines ondule comme le ventre d'un boa qui digère[2] ». Dans *Le Rhin*, ces visions sont présentées comme d'amusantes fantaisies. Les poésies de Hugo offrent aussi, à partir des *Orientales*, des exemples « d'humanisation ». C'est l'antre

> Qui semble une bouche avec terreur ouverte[3].

1. Le mot est de Hugo :

> La nature ignorée et sainte a de ces gouffres
> Où le visionnaire est voisin du réel ;
> Ainsi la lune est presque un spectre dans le ciel.
> Ainsi tout dans les bois en fantômes s'achève.
>
> (*Lég.*, XXXVI, *Le Groupe des Idylles*, 15, *Shakespeare.*)

Cf. *Vision d'où est sorti ce livre :*

> ...Les monts se dressaient, noirs squelettes,
> Et sur ces monts erraient les nuages hideux,
> Ces fantômes traînant la lune au milieu d'eux.

2. *Le Rhin*, Lettre XXIX, *Strasbourg* (janvier 1842). — Nous sommes, dans *Le Rhin*, en pays de légendes et de folklore germanique.

3. *Voix Intérieures*, XXI.

C'est la tour de Babel qu'on voit
Regarder par-dessus les monts de l'horizon[1].

A cette date, Hugo présente ces visions avec des « atténuatifs » : « l'antre *semble* une bouche » ; « *on dit qu'alors* on vit de loin » Babel.

A partir des *Contemplations*, il méprise ces précautions. Il nous montre

Les antres froids ouvrant la bouche avec stupeur[2].

Sait-on ce que là-bas le vieux mont Corcova
Regarde par-dessus l'épaule des collines[3]?

Ce qui n'était qu'un jeu de l'imagination est devenu une réalité profonde : Victor Hugo a maintenant une conception « visionnaire » du monde.

Cette conception de Hugo est, à vrai dire, assez confuse; tout est dans tout : « Pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes... qui font du grand tout un inextricable réseau, vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété.[4] »

Les choses ont une signification secrète :

Ces piques ont des bois lourds et vertigineux
Où des têtes de mort s'ébauchent dans les nœuds[5].

Elles sont « animalisées » :

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ; ces arbres
Sont des bêtes ; ces rocs hurlent avec fureur ;
Le feu chante ; le feu coule aux veines des marbres[6].

Les animaux parlent :

Le cheval de Roland entendit ces paroles,
Leva la tête, et dit à l'enfant : « C'est bien, roi.[7] »

1. *Orientales*, I, *Le Feu du Ciel*, 6.
2. *Lég.*, XXII, 2.
3. *Id.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 508-509.
Voici des « visions » d'un autre genre :

Je vis cette faucheuse : elle était dans son champ
(*Cont.*, IV, XVI, *Mors.*)
Je vis dans la nuée un clairon monstrueux
(*Lég.*, LX, *La trompette du jugement dernier.*)
Je vis un ange blanc qui passait sur ma tête
(*Cont.*, II, XVIII, *Apparition.*)

4. *Alpes et Pyrénées*, 1843, VIII, *Passages.*
5. *Lég.*, XV, *Éviradnus*, 8.
6. *Cont.*, III, XXX, *Magnitudo Parvi* (date portée sur l'éd. : août 1839 ; ms. : commencé en 1836, terminé le 1er févr. 1855). — Pour l'animalisation des arbres, en particulier, on a créé le beau mot d'hylozoïsme (Joussain, *op. cit.*, p. 127 et suiv.) ; il est préférable de s'en passer.
7. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 618-619.

L'aigle du casque, lui, après une invocation solennelle, fait un véritable discours[1].

Il ne faudrait pas voir dans ces curieuses interventions un souvenir ou une imitation du folklore : c'est la Justice immanente, c'est Dieu qui emprunte la bouche de ces animaux symboliques.

Tout est mystère. De formidables puissances nous entourent : leurs intentions sont impénétrables, leurs actions, contradictoires. L'intelligence humaine est impuissante ; seul le poète, grâce à son intuition, entrevoit la vérité profonde :

La nue en passant pleure ; et l'écueil, sur son faîte,
Pendant que la mer brise à ses pieds le vaisseau,
Garde un peu d'eau du ciel pour le petit oiseau[2].

Quand il s'agit de l'homme, que de mystères encore ! Le rêve est plus réel que la réalité. « On jugerait bien plus facilement un homme d'après ce qu'il rêve que d'après ce qu'il pense..... Le rêve, qui est tout spontané, prend et garde, même dans le gigantesque et l'idéal, la figure de notre esprit ; nos chimères sont ce qui nous ressemble le mieux.[3] »

Hugo trouve dans Juvénal la traduction d'un de ses vers — et un vers inédit, encore ! Hugo a donc été Juvénal. Il a été aussi Isaïe, puis Eschyle, puis Judas Macchabée ; il a été d'autres poètes encore, plusieurs peintres, et deux rois de Grèce dont il a oublié les noms[4].

L'histoire du monde s'éclaire pour le poète. Il est des bons et des méchants : les Rois symbolisent la puissance du mal ; le Peuple est essentiellement bon[5]. Les méchants seront vaincus ; la Révolution est un premier pas vers une humanité fraternelle. Et l'artisan du progrès, c'est le Penseur, le Poète :

Il faut de strophe en strophe, il faut de vers en vers
S'en aller devant soi, pensif, ivre de l'ombre ;
Il faut, rêveur nocturne en proie à l'esprit sombre,
Gravir le dur sentier de l'inspiration,
Poursuivre la lointaine et blanche vision.....[6].

1. *Lég.*, *L'Aigle du Casque*, v. 388-391.
2. *Quatre Vents de l'Esprit*, *Livre Lyrique*, XIV (8 oct. 1854). — Sur la valeur divine de l'inspiration, voyez *William Shakespeare*, 2e partie, liv. II, ch. 1 : « Dieu crée dans l'intuition ; l'homme crée dans l'inspiration, compliquée d'observation. Cette création seconde, qui n'est autre chose que l'action divine faite par l'homme, c'est ce qu'on nomme le génie. » — Victor Hugo n'hésitait pas à improviser des théories sur l'origine des fossiles.
3. *Misérables*, Préface.
4. Stapfer, *Les Artistes juges et parties*, p. 77 et 80.
5. Hugo ne méprise même pas la canaille, « ce commencement douloureux du peuple » (*William Shakespeare*). — L'histoire du monde se divise en trois grandes périodes : la formation jupitérienne, avec Eschyle ; la formation carlovingienne, avec Shakespeare, « Eschyle II ». « Reste le droit de la Révolution française, créatrice du troisième monde, à être représentée dans l'art. L'Art est une immense ouverture béante à tout le possible » (*Ibid.*, partie I, liv. IV, ch. 10). Cette phrase, qui termine le livre, laisse au lecteur le soin de deviner que Victor Hugo est « Eschyle III ».
6. Hugo, *Cont.*, III, 20, *Insomnie.*

Il est aussi une poésie vengeresse, qui fait justice des méchants. La Poésie bienfaisante mènera le Peuple à la sagesse et au bonheur[1].

Telle est la philosophie de Hugo. Elle ne manque pas de grandeur.

THÉORIES VISIONNAIRES[2]. — Foin des traditions universitaires !

La Satire.....
N'est plus ce qu'elle était jadis dans notre enfance,
Quand on nous conduisait, écoliers sans défense,
A la Sorbonne, endroit revêche et mauvais lieu,
Et que, devant nous tous qui l'écoutions fort peu,
Dévidant sa leçon et filant sa quenouille,
Le petit Andrieux, à face de grenouille,
Mordait Shakespeare, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello,
Avec ses fausses dents prises au vieux Boileau[3].

Nous abandonnerions facilement Andrieux aux sarcasmes de Hugo ; nous défendrons Racine.

Hugo n'aimait pas Racine : « Il l'attaquait principalement comme écrivain, avec les armes de la grammaire », nous dit Stapfer. D'après Hugo, Racine « fourmille de fautes de français et d'images fausses »[4]. Chose plus grave, Hugo, par haine de Racine, en vient à admirer Pradon !

Hippolyte dit à Aricie :

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.

Et Pradon :

Depuis que je vous vois, je n'aime plus la chasse,
Et, si j'y vais, ce n'est que pour penser à vous.

1. « Coopérer à la civilisation » n'entraîne pas « déperdition de beauté pour la poésie et de dignité pour le poète » (*William Shakespeare*, 2e partie, liv. VI, chap. v, 1864).

2. Deux excellents articles de Jean-Bertrand Barrère, *Promenade dans un album de voyage de Victor Hugo (1865)*, *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*, janvier-mars 1946, p. 1-48, et juillet-septembre 1946, p. 244-284, permettent de se rendre compte de ce qu'était le premier jet de Victor Hugo et de la façon dont s'organisaient ses strophes et ses poèmes.

3. *Quatre Vents de l'Esprit*, Paris, Hetzel, 1881, p. 27. — Hugo est plus précis en prose. « Les rhétoriques, officielles et officieuses....., prennent de fortes précautions contre les génies. Ils sont peu universitaires ; qui plus est, ils manquent de platitude » (*William Shakespeare*, 2e partie, liv. III, ch. v). Dans le livre II, consacré aux génies (1re partie, ch. v), Hugo proclame que le génie ne doit se soucier aucunement de « l'ex-bon-goût ». Ce que « l'ancienne critique » appelle « obscurité, subtilité et ténèbres », appelez-le « profondeur » ; ce qu'elle appelle « exagération », appelez-le « imagination » ; ce qu'elle appelle « monstruosité », appelez-le « grandeur ». Seul le génie a le pouvoir de se critiquer lui-même.

4. *Op. cit.*, p. 48.

Ce sont les vers de Racine qu'on admire et les vers de Pradon qu'on trouve ridicules. « Or », affirme Hugo, « ce sont les vers de Pradon qui sont bons ». Ils sont « humains, naturels et vrais, pleins de grâce et de sensibilité ». Il faut donner à la roue de l'opinion un tour complet, mettre Pradon au faîte et Racine en bas, et dire au goût français : « Adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré. » « Poètes bourgeois : Racine, Casimir Delavigne, Ponsard, Émile Augier.[1] »

Nous n'avons pas de raisons de mettre en doute la parole de Stapfer, ni la sincérité de Hugo. Hugo ne comprenait plus Racine. Il écrivait :

La vieille idée est morte avec le vieux cerveau.
La révolution est un monde nouveau.
Notre oreille en changeant a changé la musique.
Lorsque Fernand Cortez arriva du Mexique,
Il revint la main pleine, et, du jeune univers,
Il rapporta de l'or ; *nous rapportons des vers.*
Nous rapportons des chants mystérieux. Nous sommes
D'autres yeux, d'autres fronts, d'autres cœurs, d'autres hommes[2].

Théories linguistiques. — Un texte inédit de Victor Hugo, publié par la revue *Yggdrasill*[3], développe les idées qui avaient cours chez Nodier[4]. Hugo y explique la mort des langues. Après une période d' « épaississement »,

l'obscurité envahit certaines zones du langage, la logique de la langue s'altère, les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots, une orthographe vicieuse attaque les racines irrévocables[5], de mauvais usages malmènent ce qui reste du bon vieux fond de l'idiome. L'agonie arrive : les voyelles meurent les premières ; les consonnes persistent. Les

1. *Quatre Vents de l'Esprit*, p. 47-53.
2. *Id.*, t. I, p. 54. — C'est moi qui souligne.
3. *Le Temps*, 26 juin 1937.
4. Voyez en particulier, sur les notions de langue primitive et de radical, Nodier, *Notions... de linguistique*, p. 192 et 254.
5. Hugo évite ici le terme technique : *radical*. Dans *Les Travailleurs de la Mer* (p. 27), il nous donne un exemple de « racine irrévocable » : « Ce remarquable radical de la langue primitive, *hou*, se retrouve partout : houle, huée, hure, houque, houre (échafaud, vieux mot), houx, houperon (requin), hurlement, hulotte, chouette (d'où chouan, etc.). Il transperce dans les deux mots qui expriment l'indéfini, *unda* et *unde* ; il est dans les deux mots qui expriment le doute, *ou* et *où*. » C'est évidemment en se fondant sur ce système étymologique que Hugo recrée le mot *huée*. Dans :

J'ai de l'oiseau sinistre écouté les huées
(*Toute la Lyre*, II, 5, v. 5),

Hugo, sur « chat-*huant* », fait *huée*, cri du chat-huant. Mais, dans *Le petit Roi de Galice* (v. 517-519), *huée* prend un sens tout à fait extraordinaire :

Qui pourrait dire au fond des cieux pleins de huées
Ce que fait le tonnerre au milieu des nuées
Et ce que fait Roland entouré d'ennemis ?

consonnes sont les squelettes du mot. Plus tard, elles aideront à retrouver l'étymologie. Un mot se conclut des consonnes comme un animal des ossements. La carcasse suffit pour refaire le vocable comme pour reconstruire la bête.

Hugo croit, avec Raynouard, qu'une langue intermédiaire, le roman, a succédé au latin : il le considère comme un « demi-idiome », « peu organisé, embryonnaire ». « Ce demi-idiome, lichen, parasite, ténia, maladie, s'attache à l'ancien, y plonge ses racines, le tapisse pour ainsi dire en dessous, devient sa dartre et sa lèpre, s'en nourrit et le fatigue. Il est petit, informe, difforme ; il y a du monstre dans ce nain. La succion de l'avorton exténue le géant. Ainsi le roman épuise le latin. »

Ce texte curieux éclaire dans une certaine mesure les poèmes des *Contemplations* où le poète expose la stylistique « visionnaire ».

C'est en octobre 1854 que Victor Hugo, après la lecture de l'*Histoire de la Littérature dramatique* de Jules Janin, se décide à exposer en vers sa « stylistique ». Le poème intitulé *A André Chénier* (I, v) est du 14 octobre ; la *Réponse à un acte d'accusation* (I, vii), du 24 octobre[1] ; la *Suite* (I, viii), du 3 novembre ; une seconde suite, sans titre (I, ix), du 1er novembre ; une dernière pièce, où le poète s'adresse à sa strophe[2], est du 4 novembre (V, xxv). Dans ces quatre poèmes et dans *William Shakespeare*, Hugo nous donne une poétique « visionnaire ».

C'est, dans un désordre voulu, une longue diatribe contre « la borne Aristote » et divers « grammairiens » : Restaut, Lhomond, Bouhours, Batteux, Brossette (à la rime), Boileau, Dumarsais, Dangeau, Richelet (à la rime), Beauzée et enfin Vaugelas, qui clôt la série après l'avoir ouverte. Il est remarquable que tous appartiennent à un lointain passé. Même l'abbé Charles-François Lhomond, dont le nom subsistait sur la couverture de grammaires élémentaires, était mort en 1794. En fait, Hugo respecte la grammaire, en théorie comme en pratique :

> Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe[3] !

1. En janvier 1833, Alexandre Duval avait publié sa *Lettre à Victor Hugo* : « Je vous accuse..., Monsieur, d'avoir par des doctrines perverses et des moyens que vous seul savez employer, perdu l'art dramatique et ruiné le théâtre français. » C'est pourquoi Victor Hugo, dans son volume, a daté deux de ses poèmes de janvier 1834 (livre I, vii et ix). Une troisième pièce (livre I, viii), écrite en même temps que les deux autres (3 novembre 1854), a été postdatée (juin 1855) ; elle représente la dernière pensée de Victor Hugo.

2. *Cont.*, V, xxv, v. 30-31 ; éd. Vianey, t. III, p. 143. Date éd. : nov. 1854 ; ms. : 4 nov. 1854.

Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer *Ce qui se passait aux Feuillantines* (*Rayons et Ombres*, 1839) et *A André Chénier* (*Cont.*, I, v, éd. Vianey, t. I, p. 33-35, 1854). Il s'agit de la Bible et du jardin. En 1839, le jardin est un beau jardin, un jardin paisible, un radieux paradis ; en 1854, la Bible est devenue un livre effrayant, le jardin un parc sombre.

3. *Réponse à un acte d'accusation*, v. 121.

De la rhétorique, il n'est question qu'en passant :

J'ai de la périphrase écrasé les spirales[1].

Il n'était peut-être pas très aisé d'exposer en vers les mystères de la synecdoque, de la métonymie ou de l'antonomase... Ce qui intéressait particulièrement Hugo, c'était le mot. Il y insiste et il y revient :

Plus de mot sénateur, plus de mot roturier[2].

Il a fait la Révolution linguistique :

Je déclarai les mots égaux, libres, majeurs.....[3].
J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose[4].

Et, surtout, voici la définition du mot « visionnaire » :

Face de l'invisible, aspect de l'inconnu.....[5].

Hugo développe son idée :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant.
Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses.....[6].
Les mots sont les passants mystérieux de l'âme.....[7].
C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée[8].

Enfin, le mot s'écrie :

Mon nom est *fiat lux*, et je suis ton aîné[9].

Hugo conclut :

Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu[10].

Divers critiques ont vu dans cette profession de foi assez singulière une boutade ou une amplification. Elle représente très exactement l'opinion de Hugo, fondée sur les théories de Nodier. La Genèse enseigne que Dieu a donné à Adam le pouvoir de nommer les animaux : les mots primitifs ont donc en eux quelque chose de divin. Le poète, par intuition, retrouve, sous les déformations accumulées par l'usage, le sens primitif des mots.

1. *Réponse*, v. 150.
2. *Id.*, v. 67.
3. *Id.*, v. 75.
4. *Id.*, v. 178.
5. *Suite*, v. 6.
6. *Id.*, v. 11.
7. *Id.*, v. 31.
8. *Id.*, v. 44.
9. *Id.*, v. 167.
10. *Id.*, v. 110.

Il ne s'agit donc plus simplement de mots nobles et de mots ignobles (le poète qui, au vers 8, vide «l'*urne* des nuits»[1], s'accuse au vers 9 : « je suis la *pioche* inepte») ; il s'agit de rendre aux vocables leur signification primitive et transcendante.

En 1854, Hugo attachait-il encore de l'importance aux paragraphes 19 et 20 du chapitre II de la Genèse? Dans sa « théologie », ce qu'on nomme le génie, c'est la création seconde « qui n'est autre chose que l'action divine faite par l'homme » (*William Shakespeare*, 2e partie, liv. II, ch. 1). C'est bien en créateur que Hugo considérait le monde des mots. La vénération profonde qu'il professe pour eux lui laissait le droit de traiter avec une souveraine désinvolture les décisions de l'Usage et les définitions des dictionnaires.

Rhétorique visionnaire. — Paix à la grammaire ; guerre, non pas à la rhétorique, mais à une certaine rhétorique, celle des néo-classiques ; libération du vocabulaire, telles sont les idées assez simples qui ressortent de ces deux abondants plaidoyers. En fait, la rhétorique « visionnaire » est beaucoup plus complexe.

La simplicité vraie. — C'est dans *William Shakespeare* que Hugo nous donne la formule d'une simplicité qu'il appelle tantôt *simplicité profonde*, tantôt *simplicité vraie*, tantôt *simplicité naïve*, tantôt *la grande simplicité*. Cette simplicité, la seule que l'art connaisse, n'a rien de commun avec celle que recommandaient Le Batteux, l'abbé d'Aubignac et le Père Bouhours :

> Donner à chaque chose la quantité d'espace qui lui convient, ni plus ni moins, c'est là la simplicité. Simplicité, c'est justice. Toute la loi du goût est là. Chaque chose mise à sa place et dite avec son mot. A la seule condition qu'un certain équilibre latent soit maintenu et qu'une certaine proportion mystérieuse soit conservée, la plus prodigieuse complication, soit dans le style, soit dans l'ensemble, peut être simplicité. Ce sont les arcanes du grand art. La haute critique seule, qui a son point de départ dans l'enthousiasme, pénètre et comprend ces lois savantes. L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple..... Quelle que soit l'abondance, quel que soit l'enchevêtrement, même brouillé, mêlé et inextricable, tout ce qui est vrai est simple.

Et il est bien évident que Hugo, définissant Shakespeare, essayait de se définir lui-même :

> Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en tourbillons, la vaste pluie de vie, tout par milliers, tout par millions,

1. *Cont.*, t. I, VIII ; éd. Vianey, t. I, p. 48.

nulle réticence, nulle ligature, nulle économie, la prodigalité insensée et tranquille du créateur. A ceux qui tâtent le fond de leur poche, l'inépuisable semble en démence. A-t-il bientôt fini ? Jamais. Shakespeare est le semeur d'éblouissements. A chaque mot, l'image ; à chaque mot, le contraste ; à chaque mot, le jour et la nuit[1].

L'EXAGÉRATION. — Il existe des esprits rapetisseurs ; Victor Hugo est un grandisseur. Il a le goût du colossal, du gigantesque.

Voici la métamorphose du Satyre :

> L'espace immense entra dans cette forme noire.....
> Sa chevelure était une forêt ; des ondes,
> Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes ;
> Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas.....

Hugo recherche l'effet, l'effet dramatique[2] : dans son théâtre, il lui sacrifie la vraisemblance psychologique, et même la vraisemblance tout court. Ses procédés de style deviennent de plus en plus nombreux, et de plus en plus violents.

LA CONCISION. — Dès 1822, un journaliste écrivait de Hugo : « Il nous a semblé qu'il voulait quelquefois faire tenir trop de choses dans son vers.[3] »

Hugo était conscient de son effort vers la brièveté, qui concentre, si je puis dire, la valeur expressive : il se vantait devant Stapfer d'être parvenu « à donner au français la concision du latin »[4].

C'est ce qui explique le développement, chez Hugo, du type *pâtre-promontoire*, appelé parfois (de façon peu heureuse) métaphore maximum, parce que la comparaison est aussi resserrée que possible :

> On entend dans les pins que l'âge use et mutile
> Lutter le *rocher hydre* et le *torrent reptile*[5].

LA SYMÉTRIE. — Dans la *Préface* des *Odes et Ballades* (1826), Hugo proclamait : « L'ordre est le goût du génie. » Il a eu non seulement le goût, mais la manie de la symétrie. Barbey d'Aurevilly, rendant compte des *Misérables*, écrivait : « Il n'y a point, je ne dirai pas une des œuvres de Victor Hugo, mais une seule de ses phrases, qu'il ne conçoive comme Lenôtre concevait son jardin. Symétrique jusqu'au tic, symétrique jusque dans ses fautes, Victor Hugo devait être ici ce qu'il est partout

1. *William Shakespeare*, 2e partie, liv. I, ch. 5.
2. *Lég.*, XXII, 4.
3. *Étoile*, 1er sept. 1822, dans Le Dû, *Répétition*, p. 17.
4. *Op. cit.*, p. 135.
5. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 73-74.

et toujours.[1] » Un volume de Le Dû est consacré à l'un des aspects de la symétrie dans la prose de Hugo[2].

Voici un exemple de concision symétrique :

Pure innocence ! Vertu sainte !.....
Les deux palmes des deux combats !
Palme du combat Ignorance !
Palme du combat Vérité[3] !

L'OPPOSITION. — L'antithèse est en quelque sorte la forme de l'esprit de Hugo : il en a fait le fondement de sa conception du monde. Il nous dit, dans le poème intitulé *Encore Dieu* :

Et partout l'antithèse ! Il faut qu'on s'y résigne ;
S'il fait noir le corbeau, c'est qu'il fit blanc le cygne ;
Aujourd'hui Dieu nous gèle, hier il nous chauffait[4].

Victor Hugo se rendait-il compte lui-même qu'on pourrait lui reprocher quelque abus de ce procédé ? Il se justifie : « C'est l'antithèse universelle..... Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature.[5] »

LA FANTAISIE. — La fantaisie est, chez Hugo, une sorte de plaisanterie « visionnaire ».

A Granville est un exemple célèbre de description « visionnaire ». Nous connaissons par une lettre de Hugo le point de départ du poème[6]. Le souvenir de cette excursion champêtre est ainsi transformé :

L'air est plein de Théocrite,
Le vent sait par cœur Bion ;

Et redit, mélancolique,
La chanson que fredonna
Moschus, grillon bucolique
De la cheminée Etna.....

La bruyère violette
Met au vieux mont un camail ;

1. C'est dans *Le Pays* que Barbey d'Aurevilly a éreinté *Les Misérables* ; il admire toutefois le style de Hugo (premier article).

2. Le Dû (A.), *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929, 208 p. Thèse de Paris. — Cf., en ce qui concerne la versification de Hugo, Rochette, *L'Alexandrin*, p. 86.

3. *Cont.*, éd. Hetzel, t. II, p. 5, liv. IV, I, v. 5-6 (date de l'édition, 1843 ; date du ms., 1855).

4. *Art d'être Grand'père*, IV, 5. — Aux Parnassiens qui lui avaient adressé leur volume en hommage, Hugo avait répondu par une lettre de quatre pages d'antithèses ; elle commençait par : « Je suis le passé ; vous êtes l'avenir. » On crut à un faux grossier, ou à un piège de la police (Theuriet, *Souvenirs des vertes saisons*, p. 249-252 ; A. France, dans Paul Gsell, *Propos d'Anatole France*, p. 165-167).

5. *William Shakespeare*, II, 1, 3.

6. *Cont.*, éd. Vianey, t. I, p. 104.

Afin qu'il puisse, à l'abîme
Qu'il contient et qu'il bénit,
Dire sa messe sublime
Sous sa mitre de granit[1].

C'est, dans l'œuvre de Hugo, le premier exemple de description « visionnaire » d'un paysage. Dans le *Correspondant*, Pontmartin juge cette poésie « raffinée, quintessenciée, et mignarde » ; Pressensé est également peu favorable ; Veuillot s'indigne du sacrilège. Seul Janin est élogieux.

Voici un spécimen caractéristique de cette fantaisie particulière à Hugo :

Si tu veux, faisons un rêve :
Montons sur deux palefrois ;
Tu m'emmènes, je t'enlève.
L'oiseau chante dans les bois[2].....

Mon cheval sera la joie,
Ton cheval sera l'amour.....

Nous donnerons à ces bêtes
Une avoine de baisers.

Viens ! nos doux chevaux mensonges
Frappent du pied tous les deux,
Le mien au fond de mes songes,
Et le tien au fond des cieux[3].

LE « RÉALISME ». — Le « réalisme » de Hugo est destiné à produire un effet de contraste : le ton de la poésie est nécessairement relevé ; le vocabulaire, la syntaxe sont artificiels ; les nécessités de la rime et du rythme donnent à l'ensemble un certain apprêt.

Comme sur ses deux pieds de devant l'ours s'abat
Après s'être dressé pour étreindre le pâtre,
Ainsi Rostabat tombe.....

Telle est la langue ordinaire des épopées de la *Légende des Siècles*. Hugo va forcer la nuance « noble » pour préparer l'effet final :

et sur son cou d'albâtre
Laïs nue avait moins d'escarboucles luisant
Que ces fauves rochers n'ont de flaques de sang
(*Lég.*, *Le Petit Roi de Galice*, VIII).

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. 1, p. 109, v. 51-56 ; p. 111, v. 75-80. Date : édition, juin 1836 ; ms., 10 oct. 1854.

2. Variante :

Viens, le vent du soir s'élève,
J'entends chanter une voix.

3. *Lég.*, *Éviradnus*, v. 651 et suiv.

Voici maintenant les détails que, faute d'un mot plus exact, j'appellerai « réalistes ».

> Relevée en tombant, sa chemise d'acier
> Laisse nu son poitrail de prince carnassier,
> Cadavre au ventre horrible, aux hideuses mamelles,
> Et l'on voit le dessous de ses noires semelles[1].

« Ventre horrible, hideuses mamelles » offrent aux yeux une image que les Précieuses du grand siècle eussent estimé dégoûtante, mais qui est forte. L'alinéa — séparé du vers qui suit par un blanc — se termine sur un détail que les mêmes Précieuses eussent jugé à la fois vulgaire et dépourvu de tout intérêt : ce n'est plus un poète épique qui voit le cadavre, c'est un cordonnier.

Le « réalisme » de Hugo est donc, comme sa fantaisie, quelque chose de très particulier.

LE DÉVELOPPEMENT PAR TRAITS ISOLÉS. — Victor Hugo essaie, en accumulant, le plus souvent dans une même phrase, des détails hétérogènes, de donner une impression de chaos.

Il applique son procédé à des descriptions de réalités matérielles :

> Gur, cité forte, était alors sur le rivage ;
> Ses toits fumaient ; son port abritait un amas
> De navires mêlant confusément leurs mâts ;
> Le paysan portant son gomor plein de manne
> S'y rendait ; le prophète y venait sur son âne.....
> Gur était une place avec un grand marché.
> Gur était très farouche et très haute ; la nuit
> Trois lourds barreaux fermaient l'entrée inabordable[2].

Gur est une cité forte, et les deux derniers vers reprennent cette idée : les autres détails, dont quelques-uns ont une couleur biblique, s'entassent au petit bonheur, les uns pittoresques, d'autres d'une banalité voulue.

C'est surtout quand Hugo essaie de suggérer l'invisible, l'irréel, que le procédé prend toute sa valeur :

> C'était de la chair vive avec du granit brut,
> Une immobilité faite d'inquiétude,
> Un édifice ayant un bruit de multitude,
> Des trous noirs étoilés par de farouches yeux.....
> Ce bloc flottait ainsi qu'un nuage qui roule ;
> C'était une muraille et c'était une foule.....[3].

1. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 476-486.
2. *Id.*, II, *Les lions.*
3. *Id.*, *Prélude.*

Le développement elliptique. — Un autre procédé, qui dérive du précédent, consiste à supprimer un certain nombre de chaînons intermédiaires, en sorte que la suite des idées, au premier abord, est inintelligible. Dans le *Théâtre en liberté*, la Grand'mère s'écrie :

Qu'il se connaisse en herbe, en foin ! qu'il soit savant !
C'est lâche ! c'est affreux ! Je voudrais être morte !
(Sc. 2, v. 99.)

Il faut suppléer tout un raisonnement : ce qui est lâche, c'est que la mère a dû, par raison d'État, chasser son fils ; l'exilé est devenu botaniste : d'où l'herbe et le foin.

Conclusion. — Le monde décrit par Hugo est un monde particulier : tantôt ce sont de pures visions, qui ne reposent sur rien d'existant, tantôt ce sont des réalités transformées par l'hallucination.

Un exemple caractéristique montre bien comment procède l'imagination de Hugo. Il avait vu bien souvent, sur les tombeaux du moyen âge, les orants et les pleurantes. Voici comment il traduit ce souvenir en style visionnaire :

Il ne sera pas dit.....
Que je n'aurai point mis sur sa bière un flambeau,
Et que je n'aurai pas devant son *noir tombeau*
Fait asseoir une strophe sombre[1].

Hugo atténue ou explique parfois ses « visions ». Il n'est pas toujours possible de dire :

Et chaque pan de roche *est* une sentinelle[2].

Il a d'ailleurs fallu préparer soigneusement ce vers pour qu'il fût intelligible.

Le premier moyen et le plus simple consiste à employer les « atténuatifs » ordinaires :

J'ai vu dans les sapins passer la lune horrible,
Et *j'ai cru par moments*, muet, épouvanté,
Surprendre l'attitude effarée et terrible
De la création devant l'éternité[3].

Un second procédé consiste à faire appel à la nuit :

Ces hydres *que le jour on appelle des arbres*
Se tordent *dans la nuit*[4].

1. *Cont.*, éd. Hetzel, t. II, p. 41 ; IV, xvii, *Charles Vacquerie*, v. 20-24. Date de l'éd. : 1852 ; pas de date sur le ms. (1854?).
2. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 173.
3. *Toute la Lyre*, t. II, p. 8. Date : Cauterets, 8 août. — Victor Hugo se trouvait à Cauterets en 1843 ; cette dernière strophe a sans doute été refaite à une date postérieure.
4. *Cont.*, VI, vi ; *Pleurs dans la nuit.* Date éd. : avril 1854 ; ms. : 25-30 avril 1854. — Cf. *Odes et Ballades*, Ballade XIII, *La Légende de la Nonne* :

la nuit...
Change à l'horizon fantastique
Les deux clochers en deux géants.

Dans le *Livre lyrique* des *Quatre Vents de l'Esprit*, le poème intitulé *En marchant la nuit dans un bois* (XXI) est un bel exemple de déformation nocturne de la réalité.

Le poète fait aussi appel au rêve :

L'Océan *semble un rêve* éblouissant où nage
L'écaille de la mer, la plume du nuage,
Car l'océan est hydre et le nuage oiseau[1].

Mais Hugo présente aussi sa vision directement. Il nous montre le Chêne des États-Unis d'Europe :

Que l'hiver, lutteur nu, tronc fier, vivant squelette,
Montrant ses poings de bronze aux souffles furieux,
Tordant ses coudes noirs, il soit le sombre athlète
D'un pugilat mystérieux[2].

Il est plus étonnant d'évoquer Kanut, tout blanc dans son linceul de neige, marchant vers l'éternité :

Il entra, par delà l'Islande et la Norvège,
Seul, dans le grand silence et dans la grande nuit ;
Derrière lui le monde obscur s'évanouit ;
Il se trouva, lui, spectre, âme, roi sans royaume,
Nu, face à face avec l'immensité fantôme ;
Il vit l'infini, porche horrible et reculant
Où l'éclair quand il entre expire triste et lent ;
L'ombre, hydre dont les nuits sont les pâles vertèbres ;
L'informe se mouvant dans le noir, les Ténèbres ;
Là, pas d'astre ; et pourtant on ne sait quel regard
Tombe de ce chaos immobile et hagard ;
Pour tout bruit, le frisson lugubre que fait l'onde
De l'obscurité, sourde, effarée et profonde.....[3].

VOCABULAIRE

L'amour du mot. — Victor Hugo a toujours eu le goût du mot. Dans *Le Rhin*, il corrige *métail* sur « métal », *jordonner* sur « ordonner ». Une note précise : « *métail*, mot..... précieux..... Le métail est la substance métallique composée : le bronze est un métail »[4] ; — *jordonner*[5],

1. *Cont.*, VI, x, *Éclaircie*. Date éd. : juillet 1855 : ms. : 4 juillet 1855.
2. *Quatre Vents de l'Esprit*, *En plantant le Chêne des États-Unis d'Europe*.
3. *Lég.*, *Le Cycle héroïque chrétien*, I, *Le Parricide*, v. 68-80.
4. « Enfin il arriva [Pécopin] devant une porte de *métail* rougeâtre..... » (t. I, p. 40). — En 1834-1836, Hugo notera encore : « le métail de Corinthe vaut la pierre de Carrare » (*Post-Scriptum de ma vie*, p. 54).
5. « La maison [une auberge, à la Ferté-sous-Jouarre] est pleine de voix qui *jordonnent* » (*Le Rhin*, éd. Hetzel-Quantin, in-12, t. I, p. 16 [*Lettre* I]).

« excellent mot de la langue familière qui exprime une nuance précieuse et délicate, le commandement exercé avec sottise et vanité, à tout propos et hors de propos ». C'était là enrichir la langue de mots utiles, et faire preuve d'un souci louable de la propriété des termes.

Sensible aussi aux sonorités rares et extraordinaires (autant que fier de faire parade de sa jeune science), il se plaît à citer, dans ses premières œuvres, le rabbin Zéchiel, le frère Paul Ciriaque, l'auteur de Lobbtarick, Ben Schahnah, Abou Giafar al Thabari[1].

Les noms propres. — Après 1852, Hugo continue à puiser dans les colonnes de Moreri toutes sortes de vocables pittoresques et sonores :

On le mène à l'église où dort Borivorus[2].

Le menaçant drapeau du marquis Swantibore[3].

Le Polonais secourt Spotocus, duc des Russes[4].

Hugo aime l'accumulation de ces sonorités étranges :

Voici Geth, qui criait aux Slaves : « Avançons ! »
Mundiaque, Ottocar, Platon, Ladislas Cunne,
Welf, dont l'écu portait : « Ma peur se nomme Aucune. »
Zultan, Nazamystus, Othon le Chassieux ;
Depuis Spignus jusqu'à Spartibor-aux-trois-yeux.....[5].

Les vocables écossais ont aussi leur pittoresque :

Mar, Argyle, Athol, Rothsay, roi des Hébrides,
David, roi de Stirling, Jean, comte de Glascow.....[6].

Voici dix noms « sanglants » d'Espagnols :

Alonze,
Don Santos Pacheco le Hardi, Froïla.....
Ponce, qui tient la mer d'Irun à Biscarosse,
Rostabat le Géant, Matarna le Féroce,
Blas, Ramon, Jorge et Ruy le Subtil, leur aîné.....[7].

1. Biré (Edmond), *Victor Hugo avant 1830*, p. 199-200.
2. *Lég.*, *Éviradnus*, v. 234. — Borivorus : roi de Bohème, art. Bohème de Moreri.
3. *Id.*, v. 240. — Duc de Poméranie ; art. Boleslas III.
4. *Id.*, v. 304. — Stopocus, duc des Russiens ; art. Boleslas Ier. Le ms. porte Stopocus. — Faut-il croire à une distraction de Hugo au moment de la correction des épreuves ? Je ne le crois pas. Spotocus est aussi barbare que Stopocus, et il est plus facile à prononcer. — Il est bien entendu que le poète a toute liberté quand il s'agit d'inconnus. Hugo n'a pas à se gêner pour faire du Pirée un homme, et réciproquement.
5. *Lég.*, *Éviradnus*, v. 506-510.
6. *Id.*, *L'Aigle du Casque*, v. 158-159.
7. *Id.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 34-39.

De beaux effets peuvent être obtenus avec des noms « classiques ». Dans les *Chevaliers errants*, Hugo énumère « ces cités d'or, de brume et d'azur » :

Tyr, Héliopolis, Solyme, Césarée[1].

Vieillissant, Hugo exagère : les noms sont trop nombreux, trop barbares, ou étrangement groupés[2]. Il arrive que Hugo sente la nécessité de s'excuser :

« Gagasmira, Sambulaca, Maliarpha, Barygaza, Claveripatnam, Sochoth-Benoth, Théglath-Phalazar, Tana-Serim, tous ces noms *presque hideux* effarèrent la Grèce.[3] »

De façon générale, on ne peut trop admirer, je ne dis pas la science —, superficielle et sujette à caution —, mais l'art de Victor Hugo.

Les noms communs. — *Grandeur et familiarité.* — Dans le poème intitulé *A André Chénier*, Victor Hugo a précisé ses intentions :

Prendre à la prose un peu de son air familier[4].

Il ne se refusera donc aucun terme, ni ceux qui hantent les Phèdres et les Jocastes, ni les mots de tous les jours.

Dans les *Chansons des Rues et des Bois*, il proclame :

Rien n'est haut ni bas ; les fontaines
Lavent la pourpre et le *sayon* ;
L'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes
Sont faites du même rayon[5].

Sayon n'a rien de « bas ». Mais, dans un texte de haute tenue, *Booz endormi*, Victor Hugo a corrigé d'abord « sorti de *ses flancs* » en « sorti de *son flanc* », puis « sorti de son flanc » en : « sorti de *son ventre* » (v. 37-38) :

Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne
Qui, sorti de *son ventre*, allait jusqu'au ciel bleu.

De fait, non seulement dans les *Chansons des Rues et des Bois* et dans l'*Art d'être Grand'père*, mais dans ses fragments épiques et dans ses pièces apocalyptiques elle-mêmes, Hugo use des mots les plus simples. Dans les *Contemplations*, je note *layette* (éd. Vianey, t. III, p. 17, v. 62), *pantoufle* (p. 19, v. 101), un *tas* noir de tombeaux (p. 26, v. 293),

1. *Lég.*, *Les Chevaliers errants*, v. 61-64.
2. *Id.*, *Nouvelle Série*, VIII, 8 : *L'Homme*, v. 1-9. — Dans *Toute la Lyre*, V, 15, *Je travaille*, v. 26 : « Pindare, Eschyle, Job, Plaute, Isaïe, Amos. » On a l'impression que la promotion inattendue de ce petit prophète est amenée par la rime.
3. *William Shakespeare*, 1re partie, liv. IV, ch. 7.
4. *Cont.*, I, v (date éd. : juillet 1830 ; ms. : 14 oct. 1854).
5. *Chans.*, I, I, 4 ; *Le Poète bat aux champs*, 1.

flanelle, *rhumatisme* (p. 29, v. 286, 288), *rabâcher* (p. 127, v. 13). Il emploie à la rime *houblons* (*Id.*, p. 90, v. 25), qui rime richement avec *blonds*, et, dans le premier vers d'un poème des *Chansons des Rues et des Bois*, *cressonnière* :

> J'aime Chelle et ses cressonnières
> (Liv. I, IV, V.)

Visiblement, il prend plaisir à poétiser des mots que Planche et Carpentier avaient rejetés avec le plus profond dédain.

Un développement (*Cont.*, t. III, p. 32, v. 346 et suiv.) est caractéristique du procédé : *planter là* (v. 347), *ribotes*[1], *vieilles bottes* (v. 350). Comparez :

> Vous êtes cent contre un ! Pardieu !.....
> Fils, cent maravédis valent-ils une piastre ?
> Cent lampions sont-ils plus farouches qu'un astre ?
> Combien de *poux* faut-il pour manger un lion[2] ?

De même, dans le poème intitulé *Abîme*, Sirius dit au Soleil :

> Te voilà-t-il pas fier, ô *gardeur* de planètes,
> Pour sept ou huit *moutons* que tu pais dans l'azur[3] ?

Ce naturel que Hugo admirait chez Pradon (dans la seule intention, d'ailleurs, de diminuer Racine), c'était la caricature de son propre « réalisme », simplicité voulue, affectée, et d'ailleurs voyante, sinon choquante.

Hugo ne s'interdit naturellement pas les termes les plus choisis ; la Voix Lactée s'écrie, dans le même poème :

> Je suis, dans l'ombre affreuse et sous les *sacrés* voiles,
> La splendide forêt des constellations[4].

« *Sacrés* monts » est de Racine (Esther, I, 2).

La terre, plus modeste, dit :

> Je me verse, *urne* sombre, au brin d'herbe, au sapin[5].

A condition d'éviter des contrastes choquants, le poète a donc le droit, à ses risques et périls (le risque du prosaïsme, le péril de la vulgarité), d'employer dans ses vers les mots les plus humbles du dictionnaire français.

1. V. 349. — *Apostat des ribotes* joint curieusement un terme relevé et un mot vulgaire.
2. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 444-446.
3. *Id.*, *Nouvelle Série*, VIII, 8, v. 106-107.
4. *Id.*, v. 178-179.
5. *Id.*, v. 64.

MOTS NOBLES. — Les mots nobles ne déparent point le ton généralement relevé de la langue de Hugo ; d'autre part, ils lui rendent de menus services. *Hymen*, au vers 14 d'un poème, s'explique parce que Hugo emploiera *noce* au vers 20 ; *urne* rime richement avec *nocturne*[1] ; *crin* se glisse où *cheveu* ne saurait aller :

> une gitane..... grande aux *crins* blonds[2].

Onde est assez fréquent[3]. Citons aussi *nocher*[4] ; *courroux*, dans la *Fin de Satan*[5].

Il faut une réelle habileté pour encadrer ces vocables bien connus, mais, si je puis dire, « marqués ». Tantôt c'est le sujet même qui les appelle : *cou d'albâtre* est en harmonie avec *Laïs nue*[6] ; tantôt ils sont plus ou moins préparés :

> Et tout était la grâce, ayant la pureté ;
> Tout était flamme, *hymen*, bonheur, douceur, clémence,
> Tant ces immenses jours avaient une aube immense[7].

Mettant un bonnet rouge au vieux dictionnaire, Hugo n'a pas banni les ci-devant. Sans les rechercher, il les utilise, et le fait avec un art consommé.

MOTS ARCHAÏQUES. — Hugo a écrit :

> [J'ai] tiré de l'enfer
> Tous les vieux mots damnés, légion sépulchrale[8].

S'agit-il des mots archaïques ? C'était une tradition que de gémir sur la perte de tant de bons vieux mots usités au temps jadis : La Bruyère avait donné l'exemple ; plus tard, Pougens avait publié des listes de termes qui pouvaient ou devaient être sauvés de l'oubli. Mais Hugo, en réalité, ne s'intéresse pas aux mots vieillis. Il emploie *ire*[9]

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 89. — Cf. *Lég.*, *Les Chevaliers errants*, v. 27-29 ; et aussi :

> L'être effrayant se tait au fond du ciel nocturne
> Et regarde tomber de la bouche de l'urne
> Le flot livide des humains
>
> (*Cont.*, éd. Vianey, III, p. 325, v. 87-90).

2. *Lég.*, XXI, *Masferrer*, 5.
3. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 287, v. 2 ; à la rime, *Id.*, p. 142, v. 24 ; p. 172, v. 369.
4. *Id.*, p. 39, v. 3.
5. Livre deuxième, II, 21, v. 121.
6. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 478-479.
7. *Id.*, *Sacre de la Femme*, v. 60-62.
8. *Cont.*, éd. Vianey, t. I, p. 57 ; *Réponse à un acte d'accusation*, v. 148-149.
9. *Id.*, t. III, p. 32, v. 357. — *Ire* avait été « regretté » par La Bruyère.

pour rimer avec *redire*, et l'on a l'impression, non d'une tentative de sauvetage, mais d'un pis-aller, presque d'une licence. *Civadière*[1], — il s'agit d'un ci-devant, — est là pour la couleur locale : ce n'est pas un archaïsme à proprement parler, mais plutôt un terme technique.

Les mots archaïques appartenaient au genre troubadour, et Victor Hugo prenait garde à Marchangy.

NÉOLOGISMES[2]. — « Misérable ressource pour l'impuissance », tel était le jugement porté par Hugo, en cela fidèle disciple de Nodier, sur le néologisme.

Hugo a créé quelques néologismes, mais par occasion ; c'est pour lui une simple fantaisie. Rostabat est armé d'

Un noir grappin qui semble une araignée horrible,
Masse affreuse oscillant au bout d'un long anneau ;
Il lance sur Roland cet *arrache-créneau*[3].

Le mot est pittoresque. Mais il est évident que Hugo n'a pas la prétention d'en faire l'aumône à la langue française. C'est un mot aventurier, — d'ailleurs placé à la rime.

Il en est de même de *grand'seigneurie* qui, lui, est nettement plaisant. Hugo se moque de l'homme de lettres de jadis :

La dentelle au cou, grave.....
Dans le salon de Mars ou dans la galerie
D'Apollon, submergé dans la *grand'seigneurie*,
Dans le flot des Rohan, des Sourdis, des Elbeuf.....[4].

LE MOT ÉTRANGER. — Inconnu au lecteur, le mot étranger produit sur lui le même effet que l'archaïsme ou le néologisme. Hugo ne l'emploie qu'avec discrétion et discernement.

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 16, v. 46. — Cf.

J'admire les papillons frêles
Dans les ronces du vieux *castel* ;
Je ne touche point à leurs ailes.
Un papillon est un pastel
(*Chans.*, liv. I, IV, V, v. 21-24).

Castel est appelé par *pastel*.

2. Voyez l'étude d'Edmond Huguet, *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*, *Revue de Philologie française*, t. XII, 1898, p. 186-229, 241-274.

3. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 466-468.

4. *Quatre Vents de l'Esprit*, Paris, Hetzel, 1881, p. 56. — Des formations courantes dans la langue parlée (*redéployer*, *Chansons*, *Au cheval*, v. 14-15) ne doivent pas être comptées parmi les néologismes. — En prose, Victor Hugo n'hésite pas à créer des termes nouveaux : *sauvagisme*, par exemple (*Post-Scriptum de ma Vie*, p. 495 ; le mot est joint à *barbarie*, *idolâtrie*).

Dans les titres, et parfois au cours d'un développement, il cite des mots latins, qui conservent pour lui tout leur prestige :

> Ils s'appellent *vulgus*, *plebs*, la tourbe, la foule.
> Ils sont ce qui murmure, applaudit, siffle, coule,
> Bat des mains, foule aux pieds, bâille, dit oui, dit non,
> N'a jamais de figure et n'a jamais de nom ;[1].....

Dans l'exemple qui suit, c'est l'éclat d'une rime à la fois riche et rare qui a amené l'emploi de l'anglais *cokney*, destiné à préparer et à justifier *Eglinton* et *Epsom* :

> Il trône, ce *cokney* d'Eglinton et d'Epsom,
> Qui, la main sur son cœur, dit : Je mens, ergo sum[2].

Souvent aussi le mot étranger sert à créer la couleur des lieux.

Les dix Infants sont accompagnés de cent coupe-jarrets à faces renégates

> Coiffés de *monteras* et chaussés d'*alpargates*[3].

Encore avons-nous l'impression que ce dernier vers est une cheville (il fallait une rime à *renégates*).

C'est dans un paysage tropical qu'apparaît

> L'affreux *jararrara* comme une onde vivante
> Autour des hauts bambous et des troncs tortueux.....[4].

MOTS RARES. — Je classe ici des mots qui ne sont pas particulièrement poétiques, — qui ne sont pas non plus des termes techniques, — mais qui n'appartiennent pas au fonds commun de la langue littéraire et qui surprennent le lecteur. Ils ont donc une réelle valeur impressive.

> C'est là qu'habite avec sa pelle
> Le noir scarabée *enterreur*[5].

MOTS TECHNIQUES. — Ils se présentent surtout à la rime. Ce sont souvent des termes d'antiquité :

> L'elfe dans les *nymphées*
> Fait tourner ses fuseaux[6].

1. *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 140.
2. *Id.*, p. 201.
3. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 457-458. — La *montera* est une casquette de paysan, faite de peau, sans visière. Elle est munie, en avant et en arrière, de pointes qui peuvent être abaissées ou relevées. — L'*alpargate*, chaussure des paysans espagnols, est tressée de corde et de paille.
4. *Dieu*, II, 7, *L'Ange*.
5. *Chansons des Rues et des Bois*, liv. II, I ; II, v. 167-168. — *Enterreur* : ⊖ Acad. 1835, 1878. — H. D. T., qui cite un exemple de J.-B. Rousseau, considère le mot comme familier.
6. *Id.*, liv. I, VI, II, *Fuite en Sologne*, v. 26-27. — Acad. 1835 : T. d'architecture : lieu

Les soudards de Napoléon III s'élancent,

> Gorgés, payés, repus, joyeux, fous de colère,
> Sonnant la charge, avec Maupas pour *vexillaire*[1].

Mais Hugo emprunte aussi des mots à toutes les langues spéciales. Roland fend en deux Pacheco

> D'un coup prodigieux et si surnaturel
> Qu'il creva le chanfrein et troua le *girel*[2].

C'est évidemment pour sa sonorité que Hugo a retenu *sphaigne* :

> Viens, pour peu que tu veuilles
> Voir croître dans ton vers
> La *sphaigne* aux larges feuilles
> Et les grands roseaux verts[3].

> Qui donc connaît le monstre appelé mandragore ?
> Qui sait ce que, le soir, éclaire le *fulgore*,
> Être en qui la laideur devient une clarté[4] ?

Ignoré des *Dictionnaires de l'Académie* (1835-1878), le fulgore est « un insecte hémiptère, dit porte-lanterne, qui passe pour briller la nuit d'un éclat phosphorique » (H. D. T.).

Il arrive enfin que Hugo s'amuse et emploie des mots de philologues : *helléniste*, *hébraïsant*.

> Fould rogne les sequins, Maupas tourne les rois ;
> Ainsi flanquée, un peu comme Jésus en croix,
> La France met la main, dans la grande débauche,
> Sur son gousset de droite et sa poche de gauche
> Entre cet helléniste et cet hébraïsant[5].

Ces vers, réservés par Hugo (dans le dossier intitulé : *Boîte aux Lettres*), ont été publiés dans l'éd. Ollendorff des *Châtiments* (p. 329). Hugo a-t-il reculé devant des termes aussi barbares?

où il y a de l'eau, et qui est orné de statues, de vases, de bassins et de fontaines. Dans presque toutes les maisons de plaisance des anciens, il y avait des nymphées, qui servaient ordinairement de bains. — *Nymphées*, « nénuphar », 1554, ne devait pas être connu de Hugo ; *nymphéa*, nénufar, n'apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1878.

1. *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 75.

2. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 412. — *Girel* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; Littré, Lit. suppl., Lit. add. ; H. D. T. — Acad. 1842 : Partie antérieure de l'armure d'un cheval. Le *girel* couvrait les épaules et le poitrail.

3. *Chans.*, éd. Ollendorff, p. 155. — *Sphaigne* : ⊖ Acad. 35, Acad. 78 ; Littré ; H. D. T. — Littré Suppl. : « *Sphagne*, *sphaigne*, *sphagnum*, genre de mousses vivaces très répandues dans les terrains humides ». Le mot a été créé par Adenson et Dillenius. — Ces mousses ont-elles de larges feuilles ?

4. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 452 ; *Ce que dit la Bouche d'ombre*, v. 339-341.

5. *Chât.*, p. 329.

MOTS FAMILIERS. — C'est un principe cher à Hugo que la prose doit joindre la familiarité à la noblesse : le mot familier — celui qui vient naturellement aux lèvres entre parents, entre amis, entre égaux — est donc normal dans ses vers.

Notons seulement un procédé qui consiste à juxtaposer un terme familier à des termes plus relevés :

> J'étais devenu vieux, timide,
> Et jaune comme un parchemin,
> A l'ombre de la pyramide
> Des *bouquins* de l'esprit humain[1].

Hugo n'hésite pas même à employer, quand il s'agit de l'Amour (Hugo professe que l'Amour antique était buveur d'eau, et que l'Amour moderne n'est présentable que quand il est en état d'ébriété), un mot très familier :

> Sa petite *bedaine* à table[2].

MOTS VULGAIRES. — Le mot vulgaire est un mot à effet ; le mot familier passe inaperçu et, à la réflexion, se justifie ; le mot vulgaire détonne.

Parfois il a une valeur insultante :

> Aucune indignité ne manque à ces bonshommes ;
> Ruffins poussifs, Verrès goutteux, Séjans fourbus,
> Selles à tout tyran, sénateurs omnibus.....
> Ils sont gais, et, contant leurs antiques bamboches,
> Branlent leurs vieux *gazons* sur leurs vieilles caboches[3].

Mais il apparaît aussi dans des poèmes de caractère fantaisiste :

> Le soir, quand luit la brume informe,
> Quand les brises dans les clartés
> Balancent une pourpre énorme
> De nuages déchiquetés,
>
> Quand les heures font leur descente
> Dans la nue où le jour passa,
> Il voit la strophe éblouissante
> Pendre à ce *décroche-moi-ça*[4].

1. *Chansons*, liv. I, IV, XI, v. 5-8.
2. *Id.*, liv. I, II, IX, *Senior est Junior*, v. 11. — H. D. T. qualifie *bedaine* de très familier.
3. *Chât.*, p. 204. — *Gazon* : ⊖ Ac. 35, Ac. 78. — Littré : Se dit quelquefois, par plaisanterie, de la perruque d'un chauve, ou des cheveux très rares qui restent sur sa tête. — H. D. T. : Trivial. Perruque courte. — Il semble que Hugo emploie le mot dans le second sens noté par Littré.
4. *Chansons*, éd. Ollendorff, p. 284. — *Décroche-moi-ça* : ⊖ Acad. 35, 78 ; Littré, Littré Supp., Add. ; H. D. T. — Lorédan Larchey, *Les Excentricités du Langage*, 5e éd., 1865 : « M. Auguste s'habille au *decroche-moi-cela*, ce qui veut dire en français chez le fripier. » — Au Temple, un *Décrochez-moi-ça* est un chapeau de femme d'occasion. Aussi : une croûte (peinture). — Point de départ : *decrocher* (*déclouer*) quelque chose du Mont de Piété.

Grâce à Hugo, le vocabulaire de la poésie s'est donc élargi jusqu'à comprendre, ou peu s'en faut (Hugo n'a jamais appelé le cochon par son nom qu'en théorie), le dictionnaire entier de la langue française.

CHANGEMENTS DE SENS. — Les exemples que je vais étudier doivent-ils être taxés d'impropriétés ? J'ai déjà cité (p. 7 et n. 5) les étymologies fantaisistes de Hugo. Ne considérait-il pas d'ailleurs que le poète, s'il ne pouvait pas, comme Dieu, créer des mots en partant du néant, avait du moins le droit de les recréer? Ce qui, chez d'autres, serait une faute —, ou tout au moins une licence —, est chez lui l'application d'un principe[1].

Il décrit le monde de Napoléon le Nain :

Ce monde-là prospère. Il prospère, vous dis-je !
Embonpoint de la honte ! époque callipyge[2] !

Callipyge évoque pour Hugo une image où l'embonpoint se mêle à la honte.

Qu'est-ce qu'une jupe *effarée* ? Évidemment l'adjectif prend dans Hugo une valeur inconvenante. Les rois

sont les Mécènes
De la *jupe effarée* et des *groupes obscènes*[3].

C'est la nature même de la stylistique visionnaire d'appliquer à un nom des adjectifs d'autant plus suggestifs qu'ils sont plus impropres.

Charlemagne s'écrie :

Guerriers, allez-vous-en d'auprès de ma personne,
Des camps où l'on entend mon *noir* clairon qui sonne
(*Légende des Siècles*, *Aymerillot*, v. 233-234).

Qu'est-ce qu'un *noir* clairon ? La suite l'explique :

Quand vous vous chaufferez les pieds à vos chenets,
Tournant le dos *aux jours de guerres et d'alarmes.....*
(v. 244-245).

1. Les erreurs sont peu nombreuses :

Une femme me fascine
Comme Properce, j'entends
Une flûte *tibicine*
Dans les branches du printemps
(*Chansons*, liv. I, IV, XVII, v. 38-40.)

Tibicina désigne une joueuse de flûte. — *Abac* (*L'abac* et l'alphabet, *L'Ane*, p. 367-368) semble être le même mot que *abaque*, qui désigne le petit appareil sur lequel les jeunes enfants apprennent à compter (boulier-compteur).

2. *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 201.

3. *Lég.*, XXI, *Masferrer*, V.

Que signifie *lyrique* dans ce vers ?

> En vain il copierait le grand jaguar *lyrique*
> Errant sur la falaise au bord des mers d'Afrique
> (*Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 51.)

Tout s'éclaire si l'on réfléchit que « cette méchanceté faite de petitesse », qui essaie en vain de s'égaler au grand jaguar lyrique, désigne les ennemis de Victor Hugo[1].

Dans la *Légende des Siècles*, Victor Hugo s'écrie :

> Cent lampions sont-ils plus *farouches* qu'un astre ?
> (*Le petit Roi de Galice*, v. 445.)

Farouche, étonnant quand il s'agit de qualifier des lampions ou un astre, n'est guère plus exact si nous l'appliquons aux adversaires de Roland : il s'applique proprement à un animal à peine apprivoisé.

Les corrections de Hugo sont significatives. Dans *Les Lions*, il avait écrit :

> Or les lions, groupés dans l'*énorme* décombre.....
> Et j'ai senti le souffle *immense* de l'espace.....
> (v. 114, 122).

Il corrige :

> Et les lions, groupés dans l'*immense* décombre.....
> Et j'ai senti le souffle *énorme* de l'espace.

Énorme, *immense*, sont pour lui interchangeables.

L'hyène était traitée d'*inepte*. Elle devient *infâme* :

> L'hyène *infâme* est implacable
> (*Id.*, v. 109).

On a l'impression que Hugo veut un terme d'injure, et qu'il se soucie médiocrement du sens actuel ou du sens primitif de l'adjectif employé. Le contexte éclaire l'intention du poète.

1. La chose est moins dangereuse quand l'adjectif évoque une vision que Hugo ne croit pas devoir exprimer : l'obscurité est moins grave pour la langue que l'impropriété. Dans *Le Crabe*, v. 17 (*Cont.*, V, XXII, éd. Vianey, t. III, p. 112), l'océan sert au soleil de *vase baptismal* ; Hugo a sans doute dans la pensée les fonts baptismaux de forme ronde où l'on plongeait les néophytes. — Dans ce texte des *Contemplations* (V, XXIII, v. 40-44 ; date éd. : 1855 ; ms. : 1854) :

> Le pâtre promontoire au chapeau de nuées
> S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
> Et, dans l'ascension des nuages bénis,
> Regarde se lever la lune *triomphale*,

la lune représente pour Hugo, depuis 1836-1838, l'hostie que le prêtre élève avant la communion (*Post-Scriptum de ma Vie*, p. 579-580).

L'ADJECTIF « FAUVE ». — Il est un cas au moins où Hugo et ses disciples ont réussi à changer la signification d'un mot.

Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 glose ainsi l'adjectif *fauve* :

Qui tire sur le roux.

Poil *fauve*. Relié en veau *fauve*. Bêtes *fauves*. Les cerfs, les chevreuils, les daims. Il se dit à la différence des bêtes noires ou rousses, comme les sangliers ou les renards.

Une bête *fauve*. Chasser aux bêtes *fauves*. Les bêtes *fauves* ravagent tous les blés qui sont autour de la forêt.

FAUVE s'emploie aussi comme substantif masculin et signifie : la couleur *fauve*.

Dans l'état de domesticité, le pelage du cerf passe du *fauve* au blanc.

Il se dit en terme de vénerie, d'une manière collective : des bêtes *fauves*.

Il y a du *fauve* dans la forêt.

Naturellement les lions sont aussi des bètes fauves. Mais, avant l'école romantique, *fauve* n'a qu'un dérivé : *fauvette*.

Hugo a beaucoup usé — et abusé — de l'adjectif *fauve*. Dans les *Quatre Vents de l'Esprit*, *fauve* a plusieurs emplois.

Il s'applique à des hommes :

De là naissent les grands vengeurs, les rêveurs fauves,
Les pâles Juvénals, terreur des Césars chauves
(t. I, p. 16).

Fauve n'a pas été amené par *chauve* : Hugo l'emploie aussi bien à l'intérieur d'un vers.

Le poète que présente Hugo n'est autre que lui-même :

Aujourd'hui, pour Versaille et pour salon d'Hercule,
Ayant l'ombre et l'airain du rouge crépuscule,
Fauve, et peu coudoyé de Guiche et de Brissac,
La face au vent, les poings dans un paletot sac,
Seul, dans l'immensité que l'ouragan secoue,.....
Il regarde monter l'effrayant Sirius
(t. I, p. 57).

Les poètes, qui sont des prophètes, étant *fauves*, le Liban deviendra *fauve* à son tour :

Le cèdre au torse énorme, athlète des tempêtes,
Sur le *fauve* Liban conseillait les prophètes
(t. I, p. 58).

Fauve s'applique aussi à des foules :

[La mort]
prostituée accepte sur les places
La familiarité des *fauves* populaces
(t. I, p. 80).

Enfin, les forces de la nature sont *fauves* :

> La tempête est la sœur *fauve* de la bataille[1].

Fauve évoque ici une puissance formidable, aveugle et destructrice.

Quel est le point de départ de cette curieuse évolution? Sans doute le lion — et, avec lui, peut-être le désert. *Fauve*, appliqué à Isaïe[2], à Jean-Baptiste[3], est devenu l'adjectif caractéristique d'un personnage essentiellement romantique — frère jumeau d'Hernani et de Ruy Blas — : poète et prophète, « farouche », tumultueux, violent et doux, versant à pleine bouche tantôt les malédictions, tantôt les bénédictions, grand Redresseur de torts et Chevalier errant du Progrès. Nous concevons pourquoi le mot est cher à Hugo et pourquoi il se retrouve à chaque instant dans ses vers : Hugo se représente tantôt « courbé comme celui qui songe », tantôt « fauve », faisant vibrer la corde d'airain.

Puis l'adjectif *fauve* s'applique à tout ce qui est grandiose et puissant : à la populace et aux forces de la nature.

Il s'oppose à ce qui est difforme, laid, fétide, abject, horrible, etc.

Hugo, dans l'*Égout de Rome* (*Châtiments*, p. 252), avait écrit :

> Là tout est monstrueux, informe, horrible à voir,
> Le charnier, le gibet, le ruisseau, le lavoir.....

Au-dessus d'*informe*, il avait noté *difforme*.

Monstrueux a dû lui paraître un peu « gros » pour le ruisseau et le lavoir ; au-dessus de *difforme*, il a ajouté :

> *laid, fétide, abject, horrible.*

Le vers définitif est celui-ci :

> Tout est fétide, informe, abject, terrible à voir.....

Ces quatre adjectifs, dans la pensée de Hugo, n'expriment guère que l'abjection dans la petitesse.

Dans la langue française d'aujourd'hui, *fauve* désigne un « Félin de grande taille »[4]. C'est bien ainsi que l'entendaient les Fauves qui ont créé l'École (de peinture) du Fauvisme (l'exemple que reproduisait le *Dictionnaire de l'Académie* de 1878 : « Les bêtes fauves ravagent les blés », devait laisser rêveurs la très grande majorité des lecteurs à la

1. *Lég.*, *Éviradnus*, v. 116. — *Fauve* est corrigé sur *folle*.
2. *Id.*, t. III, p. 32.
3. *Id.*, t. I, p. 207.
4. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1932 donne ce sens en dernier lieu. — L'édition de 1878, chose étonnante, reproduit exactement le texte de 1835.

fin du XIX[e] siècle). Victor Hugo a non seulement donné à *fauve* un sens nouveau : il a créé un nouveau concept.

L'ADJECTIF « VERMEIL ». — Hugo a aussi étendu le sens de *vermeil*. Il a écrit :

> Aller, jusqu'en leur lit, provoquer les soleils,
> Examiner comment les enfers sont *vermeils*
> (*Légende des Siècles*, III, 130, *Là-haut*).

Enfer vermeil est inattendu (toutefois la flamme est vermeille). Mais *vermeil*, avec *éveil*, est à peu près le seul mot qui rime commodément avec *soleil*. *Vermeil* se joint ensuite à *firmament*, à cause de l'éclat des astres :

> Vous montez l'escalier des firmaments *vermeils*
> (*Id.*, IV, 12).

Enfin Victor Hugo n'hésitera pas à parler de *nuit vermeille*, quand il s'agit d'une nuit étoilée :

> L'éther ténébreux, plein de globes tortueux,
> Ne sait pas qui je suis, et, dans la *nuit vermeille*,
> Il me guette pendant que moi, clarté, je veille
> (*Id.*, IV, 262).

Enfin, l'adjectif ayant décidément cessé, comme *fauve*, de représenter une couleur, Victor Hugo pourra écrire :

> *Le beau Progrès vermeil*, l'œil sur l'azur fixé,
> Marche, et tout en marchant dévore le passé
> (*Légende des Siècles*, Nouv. série, VIII, 8, *Abîme*, v. 27-28).

Fort de cet exemple, Verhaeren parlera de l'*air vermeil* (*Toute la Flandre*, *Liminaire*, II, *Avril*), de *chiens vermeils* (*Les Débâcles*, *Fleur fatale*), de *vents vermeils* (*Les Forces tumultueuses*, *Les cris de ma Vie*, II, *Un matin*), d'un *geste vermeil* (geste de génie et d'audace ; *Les Flammes Hautes*, *L'Orgueil*).

CONCLUSION. — La richesse verbale de Hugo est prodigieuse. Mais l'historien de la langue ne peut manquer d'être frappé par les défauts qui en sont la contre-partie : le verbalisme et l'impropriété. L'impropriété surtout constitue un danger grave pour l'expression de la pensée : partie de la poésie, puis de la prose littéraire, elle a trop souvent gagné la langue de la critique littéraire et même la langue de la philosophie. Reconnaissons toutefois que si le français commun, et surtout le français des penseurs, a besoin de mots strictement définis,

le poète a le droit d'user de mots flous, d'autant plus riches de puissance suggestive qu'ils sont moins liés à une signification précise. C'est pourquoi Barrès a pu noter (*Mes Cahiers*, t. XII, p. 4) : « Je reproche à Hugo de manquer de sens critique, de discipline critique, de goût et de vérité, de besoin de propreté dans les choses historiques..... : je lui reproche de manquer de vérité psychologique.

Mais il est le seigneur des mots.[1] »

1. Notons, en passant, que Hugo n'a pas inventé Jérimadeth (Maurice Rat, « Victor Hugo n'a pas inventé le fameux Jérimadeth », *Figaro littéraire*, 7 février 1948).

CHAPITRE II

VICTOR HUGO ET LA GRAMMAIRE

Paix a la Syntaxe ! — Hugo, si l'on en croit la *Réponse à un acte d'Accusation*, a monté sur la borne Aristote, affiché des proclamations sur Lhomond; et, sur Dangeau mort, égorgé Richelet. En fait, Hugo savait parfaitement sa grammaire, — non pas seulement Lhomond, mais la *Grammaire des Grammaires*, de Girault-Duvivier, — et les fautes que l'on a pu relever dans son œuvre immense sont très peu nombreuses. Il a eu, à un haut degré, le respect de la langue, et le sens de ce qu'on appelle « le génie de la langue ». « Paix à la Syntaxe », a-t-il proclamé. Il a tenu parole.

Mais le poète, quel qu'il soit, assujetti aux dures nécessités de la rime et du rythme, se permet quelques licences. Hugo et les romantiques ont élargi la notion de licence. Qui dit licence dit « faute tolérée ». Hugo a remplacé cette formule par celle de « liberté permise ». En 1810, tout est réglé, tout est défendu, sauf de rares exceptions, soigneusement cataloguées ; en 1860, tout est autorisé, sauf un petit nombre d'interdictions formelles. La grammaire moderne, pressentie par Hugo avant d'être formulée par les linguistes, est en cela d'accord avec les poètes.

Quand Hugo nous montre un col tortueux, étroit, rude, « hérissé de *broussaille* et d'*ortie* »[1], exigerons-nous le pluriel « broussailles » au nom de l'Usage ? Mais *ortie* est un singulier collectif ; pourquoi *broussaille* ne serait-il pas aussi un collectif ? La « faute » n'est pas une licence, mais une figure, un trope — une élégance.

Je n'insisterai pas sur des faits de ce genre : leur variété est infinie, et leur énumération n'aurait qu'un mince intérêt. Je me bornerai à quelques exemples bien caractéristiques, qui montrent que Hugo sait utiliser toutes les ressources de la langue française.

1. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 81.

LE NOM. — Hugo use librement du singulier et du pluriel.

Il emploie *ossement*, *décombre* au singulier[1]. En revanche il écrit audacieusement *des suifs*, *des savons*, *des algèbres :*

Cet homme est le bourgeois des siècles où nous vivons.
Autrefois il vendait *des suifs* et *des savons*,
Maintenant il est riche.....[2].

Savons n'est pas nécessairement amené par la rime. Il est beaucoup plus expressif que *savon*. Il y a des variétés de *savon*, et il faut en vendre beaucoup pour s'enrichir.

Pâle, ivre d'ignorance, ébloui de ténèbres,
Voyant dans l'infini s'écrire des *algèbres*,
Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,
Mesure le problème aux murailles d'airain.....[3].

Perpétuités appartient à une autre catégorie ; de même qu'on dit *des charités*, on peut dire *des perpétuités* (des concessions à perpétuité) :

Vos catacombes ont *des perpétuités*
Pour ceux-ci, pour ceux-là des répits limités[4].

Il emploie un nom abstrait avec la valeur d'un concret : « un *orgueil* » pour « un orgueilleux ».

Quand on retrouvera dans la boue d'un égout le président Dupin, personne ne le reconnaîtra ; l'Histoire dira :

On ne sait ce que c'est. C'est *quelque vieille honte*
Dont le nom s'est perdu !
(*Chât.*, éd. Ollendorff, p. 71.)

Des « adverbes » sont employés avec la valeur de noms :

Ne doutons pas. Croyons. Emplissons l'étendue
De notre confiance humble, ailée, éperdue.
Soyons l'immense *Oui*[5].

O deuil, qui passe là ? C'est un cercueil qu'on porte.....
Ils le portent aux vers, au néant, à *Peut-Être*[6].

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 466, v. 596. — *Décombre* est à la rime.
2. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 37.
3. *Cont.*, VI (fin), t. III, p. 497, v. 345-348.
4. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 106.
5. *Cont.*, *Pleurs dans la Nuit*, VI, vi, v. 649-651. Date éd. et ms. : 1854. — Cf., v. 656 : *Non* est un précipice.
6. *Id.*, v. 57.

Il substantifie des locutions adverbiales :

Ils ont vu sur leurs fronts, eux parias sans nombre,
Le *côte-à-côte* affreux des deux spectres dans l'ombre[1].

Il jongle avec les noms adjectivés et les adjectifs substantivés.

L'esprit humain n'est pas moins *aquilon* que vous[2],

dit Hugo aux vents. Il nous décrit

Les cent coupe-jarrets à faces *renégates*[3].

Et, en revanche :

Il hait les amoureux et *les intelligents*[4].

En particulier, il transforme en noms des adjectifs verbaux :

Dieu, c'est le grand *aimant*[5].

Et partout nos regards lisent,
Et, dans l'herbe et dans les nids,
De petites voix nous disent :
Les *aimants* sont les bénis[6].

Les pâles nations regardent dans le gouffre,
Et ces grands *suppliants*, pour le tyran qui souffre
T'implorent[7].

Aimant signifie autre chose qu'*amant*, ou amoureux, et *suppliants* prend aussi une valeur spéciale.

L'ADJECTIF. — Hugo affecte de construire directement à côté du nom un adjectif attribut ; la diction détache l'adjectif et par là même la souligne :

Tiphaine *monstrueux* bondit dans la clairière[8].

La Satire :

Dans ces banquets mêlant Paphos, Clamart et Gnide,
Elle apporte *sinistre* un rire d'euménide[9].

1. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 69.
2. *Ibid.*
3. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 457.
4. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 38. — Cf. *Chansons*, liv. I, II, VII, v. 3 : *Les sévères* sont les profanes (dans le bois de Meudon).
5. *Cont.*, *Bouche d'Ombre*, VI, XXVI, v. 717 (Date éd. : 1855 ; ms. : 1854).
6. *Id.*, *Après l'Hiver*, II, XXIII, v. 29-32.
7. *Id.*, *Pleurs dans la Nuit*, VI, VI, v. 234-236.
8. *Lég.*, *L'Aigle du Casque*, v. 274. — Cf. v. 359 :

Jamais ! dit Tiphaine *inhumain*.

9. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 31. — Hugo écrit *euménides* avec une minuscule. Il aime à employer des noms propres avec la valeur de noms communs :

Vous prodiguez à des *veuillots* des perles.
Boîte aux lettres (*Chât.*, éd. Ollendorff, p. 318).

LE DÉMONSTRATIF. — Signalons un emploi curieux du démonstratif neutre à valeur méprisante.

C'est Barabbas qui parle :

> Celui-ci, c'est Jésus ; *ceci*, c'est Barabbas[1].

Ailleurs, *cela* exprime la pitié affectueuse du poète devant un être sans défense :

> Elle allait et venait, dans un gai rayon d'or ;
> *Cela* jouait toujours, pauvre mouche éphémère[2].

LES PERSONNELS. — Parfois le représentant « léger » remplace le pronom « lourd » :

> Paris *m*'est éclipsé par l'énorme Solime ;
> La haute Notre-Dame à présent, qui *me* luit,
> C'est l'ombre ayant deux tours, le silence et la nuit[3].

Est-ce un archaïsme ? Il est plus vraisemblable que Hugo, comme dans beaucoup de ces emplois anormaux, a recherché le maximum de brièveté.

C'est aussi pour produire un effet qu'il a donné un participe passif à un verbe intransitif :

> Pendant que je songeais, croyant encor la voir
> Même après qu'elle était *enfuie* et disparue.....[4].

L'ADVERBE. — Hugo construit librement l'adverbe avec un participe :

> Sur le front des soldats, *férocement* vêtus,
> La montera de fer courbe ses crocs pointus[5].

Comprenons : « vètus de telle façon qu'ils ont un air féroce ».

CONCLUSION. — Victor Hugo avait songé à écrire un livre de critique et de philosophie intitulé *Mes Fautes de français.* Il avait réuni quelques exemples (*Choses vues*, II, éd. Ollendorff, p. 350-351), où il groupe des faits de style et des faits de langue. *Orientales* (1828) : *Ruisselant de pierreries* (cf. *Post-Scriptum de ma Vie*, p. 513). — *Étude sur Mirabeau* (1834) : *Fulgurant* (sfolgorante). — *Introduction* [au livre intitulé *Paris*] (1867) : *Bouillir* (employé comme verbe actif).

1. *Fin de Satan*, livre 2, II, 21 ; *Ténèbres*, p. 142.
2. *Lég.*, t. II, p. 549, *Confiance du Marquis Fabrice*, v. 983-984.
3. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 490, v. 218-220.
4. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 92.
5. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 27-28.

— Avant qu'il *ne* frappe (un seul exemple, dans *Hernani*). — *Grandissement*, de grandir, actif (nettement différent de *agrandissement*), etc.

Il n'a jamais écrit ce livre, et pour cause : il est, de tous les poètes du XIXe siècle, le plus « grammatical »[1].

LES PROCÉDÉS DE STYLE

CONTRE L'ÉCOLE « SÉRIEUSE » DE LA SOBRIÉTÉ. — Victor Hugo, exaltant Shakespeare, a exposé ce qu'il pensait de « ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes » : « Vous voici dans le resplendissant jardin des muses où s'épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums, les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles »[2] ; « ne touchez à rien, soyez discret », conseillent les critiques de l'école « sérieuse » de la sobriété. Il est bien évident que Hugo n'est pas de leur avis.

L'étude complète des procédés de style utilisés par lui exigerait un volume : il use de tous les « tropes » anciens et nouveaux, avec une virtuosité inimitable. Même la périphrase, dont il se vantait d'avoir écrasé les spirales, réapparaît dans la stylistique visionnaire :

. les gueux, pêle-mêle,
Boivent l'ombre et le rêve à l'obscure mamelle
Du sommeil ténébreux et muet[3].

Entendons que les coupe-jarrets des Infants sont en train de dormir.

L'IMAGE VISIONNAIRE. — Dans son étude sur Shakespeare, Hugo cite nommément la comparaison, l'image, la métaphore. Je groupe ces tropes sous le nom d'image[4], en y joignant la personnification, le symbole et le mythe.

L'image visionnaire présente des caractères différents de l'image commune. Dans celle-ci, le comparé et le comparant sont faciles à identifier : quand Hugo assimile des pointes d'épée à des becs de flamme[5],

1. Vers 1840-1842, Hugo écrivait :

Ne dédaignez pas les grammairiens. Ce sont des ouvriers utiles.
Ils réparent et raccommodent la langue, incessamment ravagée et effondrée par ces lourdes charrettes de prose et d'éloquence que la presse, le barreau et la tribune font partir chaque matin pour les quatre coins de la France, et, il faut le dire aussi, ébranlée quelquefois, mais d'une autre manière, par le passage royal des grands écrivains.
Ils pavent la grande route des idées (*Post-Scriptum*, p. 512).

2. *William Shakespeare*, 2e partie, liv. I, ch. 3.

3. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 165-167.

4. Voyez sur ce sujet : Huguet (Edmond), *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1904, in-8°, 2 vol., VIII-390 p., VIII-379 p.

5. *Lég.*, *Jour des Rois*, v. 266-267.

nous pouvons nous représenter la vision d'où est sortie l'image ; une sensation auditive explique que les flammes soient comparées à des moustiques[1]. Mais quand Hugo écrit :

> Les arbres pleins de vent ne sont pas oublieux[2].

il nous faut, pour comprendre *oublieux*, faire appel à des considérations supra-sensibles : l'arbre est souvent, dans l'esprit de Hugo, un sage qui médite.

Quand Victor Hugo s'amuse, l'image prend un caractère particulier de fantaisie visionnaire : absurde au premier abord[3], la comparaison rejoint les correspondances de Fourier.

On a classé matériellement les images visionnaires de Victor Hugo : la personnification (ou mieux, l'humanisation) de l'orme serait de l'hylozoïsme. Les minéraux sont « végétalisés », les végétaux « animalisés », etc., etc. En fait, l'espèce de panthéisme (en donnant à ce mot son sens le plus vague) qui est la conception du monde de Hugo assimile les minéraux, les végétaux, les animaux et l'homme : tout est dans tout. Hugo d'ailleurs plaisante quand il écrit :

> Au cinquième étage d'un chêne
> Qu'Avril vient de repeindre en vert.....
> (*Chansons*, p. 215.)

Il est plus intéressant d'étudier la présentation de l'image visionnaire, et sa valeur expressive.

PRÉSENTATION DE L'IMAGE VISIONNAIRE. — Le manuscrit du *Post-Scriptum de ma Vie* conserve (p. 635) un exemple du soin avec lequel Hugo présentait ses images. Sa vision primitive avait été :

« Ces immenses éboulements de terre qui formaient les gencives du rocher. »

Il reprend sa phrase :

> Ces immenses éboulements de terre d'où
> la dent de Morcle sort } comme d'une gencive.
> le rocher sortait }

1. *Lég.*, *Jour des Rois*, v. 144-145.
2. *Id.*, *Le Satyre*, v. 297. — Cf. :

> Interroges-tu l'onde? et quand tu vois des arbres,
> Parles-tu quelquefois à ces religieux ?
> *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 442, v. 128-129 (date éd. : 1855 ; ms. : 1854).

3. *Id.*, *Jour des Rois*, v. 131-137. Gésufal, ce roi gai comme les démons, disait :

> Dansez, peuples ! J'ai deux royaumes dans ma main,
> Aragon et Léon sont mes deux castagnettes.

Notons que Hugo n'a pas osé prendre l'image à son compte.

Il a essayé de donner à sa vision une forme aussi expressive que possible.

Deux tendances principales sont à noter dans la présentation de l'image visionnaire : la recherche de l'impressivité et le souci de ne pas choquer le lecteur.

Hugo est hanté par un désir de concision[1]. Parfois l'image apparaît brusquement, sans la moindre préparation, dans un mot jeté comme au hasard dans la phrase :

Pourquoi sous l'immense *suaire*
De l'infini
Enfouir vos lois éternelles
Et vos clartés[2].

Hugo juxtapose, en les assimilant par l'emploi du verbe *être*, les deux termes de la comparaison :

Quand le harem est prince et l'échafaud ministre.....[3].

Ou bien il use de l'apposition :

.....la feuille de figuier,
Pourpoint du père Adam[4].

Les flots, ces liquides aciers[5].

Mais son procédé favori est le nom composé (qui, d'après Armand de Pontmartin, donne à la poésie un petit air de charade et de logogriphe). Les exemples en sont innombrables. Le lépreux est une chenille :

Le lépreux, ce *fantôme chenille*
(*Lég.*, t. I, p. 221 ; *Jour des Rois*, v. 70).

Parfois le second des deux noms équivant à un adjectif : la *royauté grue* symbolise des princes féroces, la *royauté soliveau* des princes bonasses :

La *royauté grue*
Monte sur le *roi soliveau*
(*Chansons*, liv. I, v, ii, 1, v. 39-40).

1. « On n'est jamais trop concis. La concision est de la moelle. Il y a dans Tacite de l'obscurité sacrée..... Concision dans le style, précision dans la pensée, décision dans la vie » (Hugo, *Post-Scriptum*, p. 513 [1863-1865]). — Hugo développe en sept lignes tout ce qu'il y a dans l'image de Saint-Simon : « On le *bombarda* mestre-de-camp » (*Id.*, p. 521 [1835-1848]).
2. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 184, v. 7-8 (date éd. : janv. 1853 ; ms. : 24 juillet 1854).
3. *Id.*, p. 27, v. 245 (date : 1846, recopié en 1854). — Comprenons que ce sont les femmes qui commandent et que la moindre désobéissance est punie de mort.
4. *Boîte aux Lettres*, dans *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 326.
5. *Lég.*, t. II, p. 802 ; *Pleine mer*, v. 48.

Le second des noms peut être un symbole :

Le bagne, enfer stupide, admet dans son tombeau
Depuis l'*homme poignard* jusqu'à l'*homme flambeau*
(*Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 101).

Le poignard évoque l'assassin ; le flambeau, le poète inspiré.

Hugo joint un nom propre à un nom commun : le *tigre Mirabeau* ; cf. *Paris Babylone* (*Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 17, v. 64, p. 19, v. 94 ; date : 1846, recopié 1854).

Enfin Hugo, par des antithèses, des répétitions, etc., renforce encore l'effet produit par un procédé en lui-même très voyant :

L'*esprit forçat* n'a pas encor fait d'ouverture
A la voûte du *ciel cachot*.
(*Id.*, p. 326, v. 113-114 ; date : 1854, ms. et éd.)

Tous ces morts qu'enfouit dans la *fosse silence*
Le *fossoyeur oubli* !
(*Id.*, p. 231, v. 395-396 ; date : 1854, ms. et éd.)

Quand l'image ne peut supporter ce degré ultime de condensation, Hugo la resserre autant que possible. Il avait écrit dans les *Feuilles d'Automne* (XXXV, *Soleils couchants*) :

Par moments flamboie un pâle éclair
Comme si tout à coup quelque géant de l'air
Tirait son glaive dans les nues.

La même vision se représente à lui dans l'*Art d'être Grand'père* (IV, VIII) :

C'est cet amas obscur de forces échappées,
Où les éclairs font rage et tirent leurs épées.

Il supprime *comme*, qui atténuait l'audace de la comparaison, et le *géant de l'air*, qui l'expliquait.

PRÉPARATION DE L'IMAGE. — L'image visionnaire est parfois tellement inattendue que Hugo se voit obligé de l'annoncer ou de l'excuser.

Il est difficile de dire à brûle-pourpoint :

Il est le possesseur superbe
De tous les haillons du couchant.

Hugo prévient le lecteur :

L'or du genêt, l'or de la gerbe,
Sont à lui ; le monde est son champ[1].

1. *Chansons*, éd. Ollendorff, p. 284. — Hugo avait écrit d'abord :

L'or de la nue et de la gerbe
Est à lui ; le globe est son champ.....

Il a jugé inutile de préciser : *l'or de la nue*, qui traduisait par avance *les haillons du couchant.*

Hugo se sert des « atténuatifs » ordinaires.

Il fait défiler le régiment du baron Madruce (*Lég.*, t. II, p. 682, v. 8-9) :

Leur pas est si correct
Qu'on *croit voir* des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

Il emploie souvent des formules plus recherchées :

Ces hydres que, *le jour, on appelle* des arbres[1].....

Où donc est la fourmi qu'*on appelle* Alexandre[2]?

C'est une véritable trouvaille que d'appeler le lézard *un candidat crocodile*[3].

IMAGES CONTINUÉES, IMAGES ACCUMULÉES. — Hugo développe à l'occasion une image :

L'homme vainqueur, *tirant le verrou* des ténèbres,
Dédaigne l'Océan, le vieil infini mort.
La *porte* noire *cède* et *s'entrebaîlle. Il sort*[4].

Parfois l'image est plus complexe. Hugo enseigne que les monts sont fidèles, étant des citadelles créées par Dieu ; dans les créneaux de ces citadelles, l'homme peut voir le fer de lance des étoiles, symbole de la justice immanente du Tout-Puissant :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles,
Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir
Étinceler le fer de lance des étoiles[5].

Enfin Hugo pratique le développement par images ; Sainte-Beuve l'avait déjà noté pour les recueils publiés entre 1830 et 1852. Je n'en citerai qu'un exemple, particulièrement caractéristique, celui « de la verte église au bon Dieu ». Voici la quinzième strophe, qui clôt le développement :

Toute la nef, d'aube baignée,
Palpitait d'extase et d'émoi.
— Ami, me dit une araignée,
La grande rosace est de moi[6].

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 229, v. 365 (date : 1854, éd. et ms.).
2. *Id.*, p. 211, v. 74-75.
3. *Quatre Vents de l'Esprit*, Paris, Hetzel-Quantin, 1881, t. I, p. 52.
4. *Lég.*, t. II, p. 829, *Plein Ciel*, v. 474-476.
5. *Id.*, p. 712, *Régiment du baron Madruce*, v. 425-429.
6. *Chansons*, éd. Ollendorff, p. 212.

Valeur expressive de l'image. — Hugo a toujours présenté une idée abstraite sous forme imagée : ce tour d'esprit se développe avec l'âge :

« On me dit : " Pourquoi le romantisme ne réagit-il pas contre le réalisme ?"

Le chêne ne se fâche pas contre le gui.[1] »

Il personnifie un genre littéraire :

Ici, sous chaque porte,
S'assied le fabliau,
Nain du foyer qui porte
Perruque *in-folio*[2].

L'image visionnaire permet, en outre, de suggérer des sentiments. L'aube est joyeuse. Mais l'aube de la bataille d'Eylau?

Et l'aube se montra, *rouge*, joyeuse et lente,
On eût cru voir sourire une bouche sanglante[3].

La ronce est classée parmi les puissances du mal. Mais, au gibet de Montfaucon, sa feuille prend une signification particulière :

Si quelque ronce y croît, la feuille horrible jette
Une ombre onglée et noire, affreux stigmate obscur,
Qui ressemble aux cinq doigts du bourreau sur le mur[4].

L'image développe et exprime avec force ce qu'annonçait l'adjectif *horrible*.

Il est plus difficile d'évoquer des sensations que des sentiments. L'image y parvient — ou donne à l'écrivain l'illusion qu'il y parvient. Hugo s'intéresse surtout aux effets de lumière et d'ombre :

(On aperçoit, sur ces êtres que couvre)

Un divin flamboiement brusquement éclairci
Des rejaillissements de rayons, *comme si*
L'on avait écrasé sur eux de la lumière[5].

Et l'ombre du rocher ténébreux a semblé
Plus noire, et l'*on dirait qu'un morceau de cette ombre*
A pris forme et s'en est allé dans le bois sombre[6].

1. *Post-Script.*, p. 513 (date : 1868-1872).
2. *Chansons*, liv. I, VI, II, v. 21-25.
3. *Lég.*, *Nouvelle Série*, *Cimetière d'Eylau*, v. 103-104.
4. *Id.*, *Montfaucon*, éd. Hetzel-Quantin, in-12, t. I, p. 172.
5. *Id.*, *Le Titan*, I, v. 129-132.
6. *Id.*, XV, *Éviradnus*, I, v. 6-8.

C'est ce qu'on pourrait appeler du pittoresque visionnaire. Hugo « réalise » tout :

> L'hymne prend, pour s'en faire autant d'ailes d'azur,
> Tous les haillons de la nuée[1].

Gesufal a brûlé Teruel :

> Le roi du Mont Jaxa, Gesufal le Cruel,
> Pour son baiser terrible a choisi Teruel ;
> Il vient d'en approcher ses deux lèvres funèbres,
> Et Teruel se tord dans un flot de ténèbres[2].

Hugo « voit » l'histoire de l'humanité :

> L'Histoire m'apparut, et je compris la loi
> Des générations cherchant Dieu, portant l'arche,
> Et montant l'escalier immense marche à marche[3].

L'image visionnaire évoque aussi l'inconnu et l'inconnaissable. Voici le monde après la création :

> Les horizons pleins d'ombre et de rocs chevelus
> Et d'arbres effrayants que l'homme ne voit plus
> Luisaient, comme le songe et comme le vertige,
> Dans une profondeur d'éclair et de prodige[4].

Il est impossible, nous disent les psychologues, que la conscience humaine ait le sentiment de sa disparition. Dans le *Théâtre en Liberté*, la sorcière Zinab analyse longuement les sensations que l'on peut éprouver en passant de cette vie à l'autre (voyez p. 52-53).

LE SYMBOLE. — Le mot de *symbole* est malaisé à définir — surtout après les nombreuses définitions que nous en ont données les symbolistes. Nous rencontrons chez Hugo deux espèces de symboles.

La philosophie de Hugo oppose, en gros, la Puissance du Mal et la Puissance du Bien, tantôt créatrice, tantôt vengeresse. Celle-ci est représentée par divers symboles : l'*Aigle du casque* en est un (*Légende des Siècles*, nouv. série, IX, 4). Le *Léviathan*, dans *Pleine Mer*, est aussi un symbole (« tout le passé : grandeur, horreur ») ; l'*Aéroscaphe* de *Plein Ciel* est l'avenir. Il n'y a là rien que de commun.

Il est plus curieux de voir Hugo se créer peu à peu un ensemble de symboles particuliers. Vers 1836-1838, il a noté une promenade faite par une nuit magnifique ; la conversation portait sur la célébration de la messe :

> En ce moment ils arrivèrent au bout des arcades.....

1. *Lég.*, t. II, p. 840 ; *Plein Ciel*, v. 660-661.
2. *Id.*, p. 224 ; *Jour des Rois*, v. 123-126.
3. *Cont.*, V, III ; *Écrit en 1846*, v. 368-370 (date : 1846 ; recopié en 1854).
4. *Lég.*, t. I, p. 29 ; *Sacre de la femme*, v. 11-14.

La Lune, ronde et pleine, montait dans un ciel presque bleu, pareille à une grande hostie resplendissante.

— Tiens, dit Olympio, regarde. On en est à l'élévation.

(*Post-Scriptum de ma Vie*, p. 579-580.)

A partir de cette date, la lune, dans le ciel, évoque pour Hugo l'hostie consacrée. Dans le même ordre d'idées, la mer est une cuve baptismale où plonge le soleil. Il serait utile, pour la compréhension de certains vers, d'établir une liste complète de ces symboles que Hugo n'a pas jugé bon de présenter comme tels et qu'il a laissé au lecteur le soin de deviner.

LE MYTHE. — Que peut-on, à la fin du XIXe siècle, dans une civilisation avancée, appeler un mythe? Le mot désigne essentiellement un récit qui dissimule une vérité profonde, de caractère surnaturel ; le mythe est une des formes que prennent les enseignements des religions primitives. *Le Parricide* est bien un mythe : l'exemple de Kanut, perdu

Dans l'océan de nuit sans flux et sans reflux[1],

nous enseigne qu'il existe des crimes que rien ne peut expier.

CONCLUSION. — La richesse et l'originalité de l'imagination de Victor Hugo sont extraordinaires, et demeurent l'élément le plus important de sa gloire. Il serait facile de trouver chez lui de l'exagération et du mauvais goût : ce sont les défauts de ses qualités.

L'ANTITHÈSE. — Victor Hugo est revenu à plusieurs reprises sur l'importance (essentielle) de l'antithèse. Dès 1840-1844, il écrivait : « La nature procède par contrastes. C'est par les oppositions qu'elle fait saillir les objets.....

Le poète, ce philosophe du concret et ce peintre de l'abstrait, le poète, ce penseur suprême, doit faire comme la nature. Procéder par contrastes» (*Post-Script.*, p. 510).

Plus tard, dans *William Shakespeare*, il consacre un chapitre entier à l'antithèse : « Un des caractères qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c'est que les génies ont la réflexion double.....

Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses.....

Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature.[2] »

1. *Lég.*, t. 1, p. 153 ; *Sacre de la femme*, v. 133.
2. *William Shakespeare*, 2e p., liv. I, ch. III.

Dans l'œuvre de Victor Hugo, comme dans la création, l'antithèse est partout. Je signale seulement un exemple d'antithèse visionnaire :

> Un affreux *soleil noir* d'où rayonne la nuit[1].

Nous relevons, dans ses poèmes, des oppositions de caractère général, qu'il faut joindre aux antithèses proprement dites. Telle est l'opposition entre le noble et « l'ignoble » : au vers 8 d'un poème, le poète vide « l'*urne des nuits* » ; au vers 9, il se vante d'être « la *pioche inepte* »[2]. Il existe aussi une opposition entre la réalité et la fantaisie dans certaines chansons ; Hugo s'amuse à compléter une « action » réelle par un complément fantaisiste :

> Nous irons cueillir des noisettes.....

Le lecteur attend : dans les bois ; Hugo écrit :

> Dans l'été[3].

La répétition. — La répétition, sous toutes ses formes, — répétition pure et simple, répétition avec chiasme, répétition d'un même radical sous ses diverses formes, répétition oratoire, reprise, — est aussi fréquente, dans les poèmes visionnaires, que l'antithèse. Hugo souligne et renforce le procédé par tous les artifices de la versification.

> Cambyse ne fait plus un mouvement : il dort ;
> *Il dort* sans même voir qu'il pourrit ; il est mort[4].

Notons que le second verbe est prononcé sur un ton et avec un mouvement différent.

Hugo construit un verbe avec un complément insolite de même origine : les enfants piquent le crapaud d'une branche fourchue,

> Élargissant le trou de l'œil crevé, *blessant*
> Les blessures[5].

Procédé grossier, la répétition a une valeur expressive très grande.

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 444 (VI, xxvi), v. 186 (date éd. : 1855 ; ms. : oct. 1854).
2. *Id.*, I, vii, éd. Vianey, t. I, p. 48 (date éd. : janv. 1834 ; ms. : 24 oct. 1854).
3. *Chansons*, p. 23. — Cf. *Id.*, p. 27 :

> Ses frais yeux bleus avaient l'air
> De revenir de l'aurore.

Victor Hugo évoque ainsi l'éclat du regard (à moins qu'il ne reprenne simplement les deux adjectifs *frais* et *bleus*).

4. *Lég.*, *Zim-Zizimi*, *Sixième sphinx*, v. 193-194.
5. *Id.*, *Le Crapaud*, v. 47-48.

Énumération, accumulation, entassement. — Ces procédés ont toujours été chers à Hugo : ils prennent, à partir de 1852, une coloration visionnaire.

Les énumérations réunissent des noms inattendus :

Quand tombent dans la mort tous ces brigands, Macbeth,
Ezzelin, Richard trois, Carrier, Ludovic Sforce,
La matière leur met la chemise de force[1].

Elle peut réunir des éléments de même couleur sentimentale :

Le globe
Sortait beau, magnifique, aimant, fier, triomphant[2].

Parfois une coupe forte détache les derniers éléments :

Oh ! sois maudit, maudit, maudit, et sois maudit,
Ratbert, empereur, roi, César,/escroc, bandit[3] !

L'entassement est une accumulation désordonnée :

Déroute ; enfants, vieillards, bœufs, moutons ; clameur vaine,
Trompettes, cris de guerre : exterminons ! frappons !
Chariots s'accrochant aux passages des ponts.....[4].

Hugo en vient à « entasser » des êtres et des choses tout à fait hétérogènes :

On arrive homme, deuil, glaçon, neige : on se sent
Fondre et vivre.....[5].

Figures nominales. — Je réunis sous ce terme un certain nombre de constructions expressives du nom. Victor Hugo recherche *les pluriels des noms abstraits* :

Les songe-creux, qui vont aux chimères bayant,
Trouvent *les âpretés* de ces ravins fort belles[6].

Le colonel :

Moi, j'aime l'arme blanche, et je blâme l'abus
Qu'on fait *des lâchetés féroces* de l'obus[7].

1. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 449, v. 274-276 (date éd. : 1855 ; ms. : 1854).
2. *Lég.*, *Sacre de la Femme*, v. 119.
3. *Id.*, *Confiance du Marquis Fabrice*, XIV, v. 1049-1050.
4. *Id.*, *Jour des Rois*, v. 202-204.
5. *Cont.*, éd. Vianey, t. III, p. 365-366, v. 21-22 (date : 1854, éd. et ms.), — Hugo s'explique : c'est « la défaite étrange du monstre qui devient dans la lumière un ange ». — Pour Barbey d'Aurevilly, ces accumulations témoignent d'un art très sûr, mais ne sont qu'une « puissante orchestration du vide ».
6. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 324-325.
7. *Id.*, *Nouv. Série*, *Le Cimetière d'Eylau*, v. 49-50.

Un personnage, qui pourrait être « représenté » par un pronom, est caractérisé par sa qualité essentielle :

S'il passe par hasard, près de *sa paix féconde*,
Un de ces grands esprits en butte aux flots du monde.....[1].

Un emploi de nom en *-ment* est curieux pour exprimer l'aspect de progression :

Et le bandit, courbé sous *l'épaississement*
De la brume croissant de moment en moment
Contemplait ; et la terre avait l'air orpheline.
L'aube songeait[2].

Figures adjectives. — L'adjectif peut être étroitement lié au nom qu'il qualifie ; il peut aussi se rattacher logiquement à un autre mot de la proposition. Quand Hugo entendait

parmi le thym et le muguet,
Les *vagues* violons de la mère Saguet[3],

nous devons comprendre qu'il entendait *vaguement*, dans son rêve, les violons du restaurant voisin de sa demeure.

L'adjectif peut aussi avoir une signification étendue :

Puisque l'espoir *serein* dans mon âme est vaincu.....[4].

Comprenons : « l'espoir qui pourrait [qui devrait?] me donner la sérénité ». C'est le contexte qui permet de deviner cette valeur exceptionnelle de l'adjectif.

Renouvellement d'un cliché. — Il existe des expressions toutes faites, familières à tous les lecteurs. Quand Hugo écrit :

Croyant fléchir les rois *écumants*.....,

le lecteur attend : « de rage » ; Hugo continue

.....*de victoire*[5].

L'effet de surprise est plus ou moins marqué.

1. *Cont.*, III, xxi, *Magnitudo Parvi*, v. 764-765 (date éd. : 1839 ; ms. : 1836-1855).
2. *Fin de Satan*, liv. II, t. II, p. 21, *Ténèbres*, v. 105-108. — Le bandit (Barabbas) contemple le Christ mort sur la croix.
3. *Cont.*, I, xiii, éd. Vianey, t. I, p. 91, v. 27-28 (date éd. : mai 1831 ; ms. : 31 mai 1855). — Cf. :

Et les premiers courroux de mes odes *imberbes*
Sont d'eux-mêmes en marchant tombés derrière moi.

(*Id.*, t. III, p. 23, v. 181-182 [date : 1846, recopié 1854.])
4. *Id.*, IV, xiii, *Veni, vidi, vixi*, v. 9 (date réelle : 11 avril 1848).
5. *Lég.*, *Jour des Rois*, v. 289.

Dans un recueil de fantaisie plaisante, Hugo crie à Pégase :

> Fuis dans l'azur, noir ou vermeil,
> Monstre, au galop, *ventre aux nuages*[1] !

Je joins à ce procédé celui de « l'attelage » :

> Ce rhéteur, ver *de terre* et *de lettres*.....[2].

Ces procédés peuvent être comptés parmi les plus impressifs.

Les procédés « bibliques ». — Hugo use avec discrétion des types bibliques et évangéliques bien connus : « Dieu de majesté », « jour de colère » :

> .....Je suis *l'être d'infirmité*[3].

A côté de l'évangélique « homme de peu de foi », il crée : « homme de peu de pleurs »[4].

Il faut joindre à ces emplois un certain nombre de traductions : Hugo a médité sur les « pouvoirs de la traduction »[5]. Les traductions servent, dit-il, « d'abord à la conservation, puis à la transformation des langues ». La traduction est donc pour lui autre chose qu'une citation pittoresque. Composant les *Châtiments*, il écrit à Louise Colet : « J'ai forgé ces vers sur la vieille enclume de Juvénal et d'Isaïe, je les ai bourrés de foudre, je les ai trempés dans tout ce que la justice a de plus implacable et de plus sinistre.[6] »

Voici un emprunt à Jérémie :

> Sombre fidélité pour les choses tombées,
> Sois ma force, et ma gloire, et mon pilier d'airain[7].

Conclusion. — Hugo se compare à un forgeron (jadis Musset, critiquant les abus de la rime riche, avait lancé le mot de *menuisier*).

1. *Chansons*, *Au cheval* (Épilogue), v. 37-38.
2. *Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 50.
3. *Cont.*, éd. Viancy, t. III, p. 440, v. 94 (date éd. : 1855 ; ms. : 1854).
4. *Id.*, VI, VI, v. 225, 300 : date : 1854 (éd. et ms.).
5. *Iggdrasill*, cité *Le Temps*, 26 juin 1937.
6. Lettre du 19 mars 1854 (Simon, *Revue de France*, 15 mai 1926, p. 237).
7. *Chât.*, VII, XVII, *Ultima Verba*, v. 47-48. — Ego quippe dedi te hodie in civitatem munitam, et in columnam ferream, et in murum aereum (*Jérémie*, I, 18). — Dans *Bièvre* (*Feuilles d'automne*, XXXIV, I, v. 20-24), Hugo s'est amusé à emprunter à Isaïe une image assez extraordinaire. Le prophète avait écrit (chap. 40) : « Dieu qui a suspendu les cieux comme une toile, et qui les étend comme un pavillon qu'on dresse pour se retirer. » Hugo paraphrase et embellit :

> Les profondeurs du ciel toutes grandes ouvertes,
> Le ciel, bleu pavillon par Dieu même construit,
> Qui, le jour, emplissant de plis d'azur l'espace,
> Semble un dais suspendu sur le soleil qui passe,
> Et dont on ne peut voir les clous d'or que la nuit.

L'un et l'autre sont injustes. Hugo, personnalité puissante, a employé tous les moyens que la tradition lui offrait pour agir sur le lecteur, et il les a perfectionnés : c'était son droit ; aujourd'hui encore, on retrouve chez les surréalistes nombre des procédés de la rhétorique visionnaire. Mais il n'est pas douteux qu'il n'ait eu trop de prédilection pour certains tropes — les plus violents et les plus brutaux — et qu'il n'en ait abusé, nuisant ainsi à la valeur expressive de son style et déconsidérant en même temps ses procédés favoris.

LA PHRASE

Victor Hugo ne renonce pas à la phrase oratoire, chère aux premiers romantiques. Mais les sujets nouveaux, récits historiques, élucubrations philosophiques ou prophétiques, appellent des types de phrase de caractère très différent.

La phrase oratoire. — Elle prend, dans les recueils postérieurs à 1852, une ampleur considérable. Dans les *Châtiments* (liv. II, v, éd. Ollendorff, p. 68-69), Hugo développe cette idée qu'il préfère l'exil à la servitude. La phrase est lancée par des propositions de cause introduites par *puisque* (trois strophes de six alexandrins ; sept conjonctions, d'abord se suivant, puis espacées) ; ensuite vient la principale :

Je t'aime, exil ! douleur, je t'aime !

Les cinq dernières strophes sont introduites par *J'aime*, jusqu'à la clausule :

la plainte éternelle.....
Des vagues sur les écueils sombres,
Des mères sur leurs enfants morts.

Invocations, exclamations, accumulations, entassements, chiasmes, suspensions, s'adaptent au genre visionnaire.

Hugo, convaincu que le nombre trois est le « nombre parfait »[1], reste fidèle à la « trichotomie » traditionnelle :

Sans frein, sans trêve, sans flambeau,
Cherchant les cieux hors de l'étable,
Vers *le vrai, le juste* et *le beau,*
Reprends ta course épouvantable[2].

Il soigne aussi ses clausules. Tantôt une longue énumération s'achève

1. L'idée est abondamment développée dans *Post-Scriptum*, p. 528-529 (date : 1842-1846).
2. *Chansons, Au Cheval* (Épilogue), v. 41-44.

sur une coupe qui détache, dans une intonation différente, un vers de conclusion « immense » (il s'agit de l'*égout de Rome*) :

> Et l'immonde univers y filtre goutte à goutte[1] ;

tantôt c'est par une image frappante que la phrase se termine :

> Sur Milan, sur Vienne punie,
> Sur Rome étranglée et bénie,
> Sur Pesth, torturé sans répit,
> La vieille louve Tyrannie,
> Fauve et joyeuse, s'accroupit[2].

La phrase de récit. — Hugo laisse quelquefois la parole à un tiers. C'est l'oncle Louis qui conte à des petits enfants la bataille d'Eylau :

> Une bataille, bah ! savez-vous ce que c'est ?
> De la fumée. A l'aube, on se lève, à la brune
> On se couche, et je vais vous en raconter une.
> Cette bataille-là se nomme Eylau ; je crois
> Que j'étais capitaine et que j'avais la croix ;
> Oui, j'étais capitaine[3].

Les phrases sont hachées, coupées d'interjections, avec les silences, les reprises, les changements d'intonation caractéristiques du « discours parlé ».

Le plus souvent, Hugo use de la phrase littéraire traditionnelle et emploie les procédés habituels. La nuit du 2 décembre est pour lui un événement vécu :

> Cette nuit-là
> Paris dormait, hélas ! et bientôt, sur les places,
> Sur les quais, les soldats, dociles populaces.....
> Vinrent, le régiment après le régiment,
> Et le long des maisons ils passaient lentement..... ;
> Et la nuit était morne, et Paris sommeillait
> Comme un aigle endormi pris sous un noir filet[4].

La phrase de récit se rapproche alors de la phrase oratoire.

La description visionnaire. — La phrase, très longue, se réduit parfois à une simple accumulation de détails « visionnaires » :

> Là, tout tremble ; au-dessus de la ronce hagarde,
> Le mont, ce grand témoin, se soulève et regarde ;
> La nuit, les hauts sommets, noyés dans la vapeur,
> Les antres froids, ouvrant la bouche avec stupeur,

1. *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 252-253.
2. *Id.*, p. 63.
3. *Lég.*, *Nouvelle Série*, *Le Cimetière d'Eylau*, v. 6-11.
4. *Chât.*, liv. I, v, éd. Ollendorff, p. 35-36.

Les blocs, ces durs profils, les rochers, ces visages
Avec qui l'ombre voit dialoguer les sages,
Guettent le grand secret, muets, le cou tendu ;
L'œil des montagnes s'ouvre et contemple, éperdu.....[1].

Mais, souvent, Hugo se plaît à juxtaposer des détails sans lien entre eux et de nature différente : la description de Gur (voyez p. 14) en est un bon exemple. Deux idées générales, ville forte, ville biblique, constituent le lien qui, dissimulé au premier abord, groupe solidement une série de faits qui semblent jetés là au hasard.

Hugo use dans ce cas d'un procédé très frappant, intermédiaire entre l'anacoluthe et l'ellipse, qui consiste à juxtaposer des termes qu'aucun mot grammatical n'introduit ; c'est au lecteur de deviner quel rapport logique les relie au reste de la phrase :

Combien qui ne croyaient parler que pour la terre,
Front haut, cœur fier, bras fort,
Tout à coup, comme un mur subitement s'écroule,
Au milieu d'une phrase adressée à la foule,
Sont entrés dans la mort[2].

Parfois même adjectifs et noms se succèdent, dans un désordre complet :

Et, *brûlé*, puis *glacé*, /*chaos*, *simoun*, *frimas*,
L'homme de l'infini traverse les climats[3].

C'est, semble-t-il, un souci de concision poussé jusqu'à l'extrême qui amène Victor Hugo à faire de la suppression de tout lien logique un procédé de style.

La symétrie. — Hugo est aussi hanté par un besoin de symétrie :

Belle, on la rêve divine,
Fleur, on la rêve soleil[4].

Ton sort est d'être jeune, inepte ; et vieux, ganache[5].

Il est inutile d'en multiplier les exemples.

Le goût de la symétrie et le goût de la concision se satisfont en des vers sentences :

La justice est la tête et le juge est le pou[6].

1. *Lég.*, *Le Satyre*, II, v. 367-374.
2. *Cont.*, VI, vi, *Pleurs dans la nuit*, v. 518-522 (date : 1854, éd. et ms.).
3. *Id.*, éd. Vianey, t. III, p. 350, v. 39-40 (date éd. : 1855 ; ms. : 1854).
4. *Chansons*, p. 153.
5. *Quatre Vents de l'Esprit*, p. 50.
6. *Chât.*, éd. Ollendorff, p. 327 (*Boîte aux Lettres*).

L'harmonie de la phrase. — Victor Hugo ne recherche pas les effets d'harmonie imitative chers à l'école de Delille[1]. Mais, quand le sujet y prête, il choisit ses mots de façon à créer entre le son et le sens une sorte d'accord :

> Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
> Disperse à tous les vents avec son souffle amer
> La laine des moutons sinistres de la mer[2].

Une correction (*sinistre* à la place d'*énorme*) s'explique sans doute par un souci d'harmonie.

Effarée, qui est impropre pour le sens, semble aussi avoir une valeur phonique dans les vers qui suivent :

> La belle fille heureuse, *effarée* et sauvage,
> Ses cheveux dans les yeux et riant au travers.....[3].

Le rythme de la phrase. — Les effets de rythme sont plus nombreux.

Je ne citerai qu'un exemple, où le « staccato » souligne heureusement l'expression de la pensée :

> Coup d'épée ; oui, mais non de poignard. Il te faut,
> Poète, un tournoi franc et libre, où, le front haut,
> On lutte, glaive au poing, sans fureur vipérine,
> Pied à pied, face à face, et poitrine à poitrine,
> Toi, soldat du droit, lui, champion de l'enfer[4].

Notez que le dernier vers est « dérythmé ».

Conclusion. — Pour l'écrivain en vers, le problème de la phrase se présente d'une façon particulière. La pensée exige un certain nombre de groupes sonores, séparés par des silences et par des coupes ; la versification traditionnelle impose, avec des rimes, un rythme qui doit être sensible, sans quoi il s'évanouit, et varié, sous peine d'aboutir à une régularité ennuyeuse. Versificateur habile et exercé, Victor Hugo est passé maître dans l'art de résoudre ce problème qui, au premier abord, paraît insoluble.

1. Je note un jeu de consonnes :

> Tout était neige et nuit
> (*Lég.*, *Nouvelle Série*, *Le Cimetière d'Eylau*, v. 232).

2. C'est un vieux soldat qui parle. *Cont.*, V, xxiii, *Pasteurs et troupeaux*, v. 44-46 (date éd. : avril 1855 ; ms. : 17 déc. 1854).

3. *Id.*, I, xxi (date éd. : juin 183... ; ms. : 16 avril 1853). — Hugo semble avoir une prédilection pour cet adjectif.

4. *Les quatre Vents de l'Esprit*, III, viii, éd. Ollendorf, p. 245 ; 29 mai [1852].

CONCLUSION

La poésie « visionnaire » a été mal comprise et injustement ridiculisée. Dans ce qui était une conception du monde, certains critiques n'ont considéré que l'accumulation d'artifices grossiers. Hugo a *vu* :

Le sentier a l'air traître et l'arbre a l'air méchant.....
Un précipice obscur sans pitié, sans merci.....

Et d'autre part :

Les bons clochers sortaient des brumes indécises.....[1].

Antithèse absurde, a-t-on dit. Mais les deux premiers vers symbolisent les ennemis de l'homme et reflètent l'angoisse du petit roi prisonnier de ses ennemis ; le dernier symbolise les pionniers du progrès moral de l'humanité et exprime la joie de l'enfant qui revoit Compostelle, son « paradis natal ».

Il existe, suivant la disposition d'esprit du poète, deux visions de l'Égypte tout à fait différentes :

Elle étalait toute blonde d'épis,
Ses champs bariolés comme un riche tapis,
Plaines que des plaines prolongent ;
L'eau vaste et froide au nord, au sud le sable ardent
Se disputent l'Égypte ; elle rit cependant
Entre ces deux mers qui la rongent[2].

L'Égypte visionnaire est toute différente :

...L'antique Égypte et ses plaines sans ombre,
Et tout ce qu'on y voit de sinistre et de sombre,
Lieux effrayants ! Tout meurt. Le bruit humain finit.
Tous ces démons taillés dans les blocs de granit,
Olympes monstrueux des époques obscures,
Les sphinx, les anubis, les ammons, les mercures,
Sont assis au désert depuis quatre mille ans.
Autour d'eux, le vent souffle et les sables brûlants
Montent comme une mer d'où sort leur tête énorme.
La pierre mutilée a gardé quelque forme
De statue et de spectre et rappelle d'abord
Les plis que fait un drap sur la face d'un mort.
On y distingue encor le front, le nez, la bouche,
Les yeux, je ne sais quoi d'horrible et de farouche
Qui regarde et qui vit, masque vague et hideux.
Le voyageur de nuit qui passe à côté d'eux
S'épouvante et croit voir aux lueurs des étoiles,
Des géants enchaînés et muets sous des voiles[3].

1. *Lég.*, *Le petit Roi de Galice*, v. 51, v. 76 ; v. 590.
2. *Orientales*, *Feu du Ciel*, p. 4.
3. *Cont.*, I, 6, *La Vie aux Champs* (date éd. : 1840 ; ms. : 1846).

Le mot qui revient sans cesse sous la plume des critiques superficiels est celui de « mauvais goût ». Qui dit mauvais goût suppose l'existence d'un bon goût. Mais comment définir le bon goût?

Nous trouvons dans Hugo ce que les théoriciens du XVIIe siècle appelaient des plaisanteries « froides » :

> L'air frémit ; le glacier peut-être en larmes fond[1].

Hugo n'évite pas toujours non plus des comparaisons tirées de trop loin :

> [La grande gitana]
> Se penche sur la naine avec gloire et furie,
> Comme une Pyrénée insulte une Asturie[2].

Mais le défaut le plus fréquent et le plus grave de Hugo, à cette période de sa vie, c'est le verbalisme.

Il y a verbalisme quand une antithèse, une image, etc., est amenée purement et simplement par la rime :

> le paon
> De sa queue arrogante insulta l'aegipan[3].

Quel rapport imaginer entre le paon et ce personnage mal défini, velu et pourvu de pieds de chèvre, qu'est l'aegipan?

Il y a verbalisme quand Hugo décrit, avec son abondance habituelle, des sensations inexistantes. Dans le *Théâtre en Liberté*, la sorcière Zinab analyse l'impression de l'être qui se sent mourir :

> Donc, je me dérobais. Voir, par une échappée,
> Le sinistre univers de moins en moins vermeil,
> Sentir qu'il devient rêve et qu'il devient sommeil,
> Voir se superposer d'inconcevables routes,
> Dans un tremblement triste et vague être aux écoutes,
> Avoir, sans savoir où, ni comment, ni pourquoi,
> La dilatation d'une fumée en soi,
> C'est là mourir. L'horreur d'expirer vous étonne.
> On craint d'être trop prêt de l'endroit où Dieu tonne.
> En même temps on sent de la naissance. On croit,
> Pendant qu'on s'amoindrit, comprendre qu'on s'accroît,
> On distingue, en un lieu sans contour, un mélange
> De soir et de matin, de suaire et de lange,
> Les roses, ô terreur, qui vous boivent le sang,
> Et le ciel qui vous prend votre âme, et l'on se sent
> Finir d'une façon et commencer d'une autre.
> L'esprit plane en la mort ; la matière s'y vautre[4].

1. *Lég.*, *Masferrer*, I, v. 40.
2. *Id.*, V, éd. Hetzel-Quantin, in-12, t. II, p. 268.
3. *Id.*, XXII, *Le Satyre*, I.
4. *Mangeront-ils?* p. 158.

J'abrège. Zinab reprend le même thème p. 159, p. 163, p. 165. Or il paraît assuré que la conscience ne peut « réaliser » sa propre disparition.

Il est des images visionnaires qui sont vides de valeur impressive.

Nous sommes les flocons de la neige éternelle
Dans l'éternelle obscurité[1].

Il serait curieux d'établir un programme d'enseignement sur les indications suivantes :

Le maître, doux apôtre incliné sur l'enfant,
Fera, lui versant Dieu, l'azur et l'harmonie,
Boire la petite âme à la coupe infinie.
Alors tout sera vrai, lois, dogmes, droits, devoirs.
Tu laisseras passer dans tes jambages noirs
Une pure lueur, de jour en jour moins sombre,
O nature, alphabet de grandes lettres d'ombre[2].

Voici enfin comment Hugo se voit lui-même :

...Quand même tu serais un de ces mages fiers
Que nous voyons parfois, blêmes passants des airs,
Se ruer dans le gouffre où comme eux tu te plonges,
Pâles, les poings crispés aux rênes de leurs songes,
Se penchant, se dressant, lâchant et retenant
On ne sait quoi d'obscur, d'envolé, de tonnant,
Regardant, dispersant leurs prunelles livides,
Comme s'ils conduisaient dans l'ombre à grandes guides,
A travers l'éther vague et le tourbillon fou,
Dans la brume, au hasard, devant eux, n'importe où,
Peut-être vers la nuit, peut-être vers la cime,
Un char que traîneraient avec un bruit d'abîme,
Croupes sombres, fuyant, s'abaissant, s'élevant,
Six cents chevaux d'éclairs, de nuée et de vent[3].

Quand on lit des développements théologiques écrits de ce style, on ne peut s'empêcher de penser au mot de Calmettes : « Le Dieu de Leconte de Lisle reste en cartonnage d'opéra, celui de Victor Hugo descend jusqu'à la chromolithographie »[4], et au mot féroce de Veuillot : « Jocrisse à Pathmos. »

Mais, à côté de ces « extrêmes erreurs », le Hugo visionnaire est

1. *Cont.*, VI, xvi, éd. Vianey, t. III, p. 327, v. 125-126. Date : 1854 (éd. et ms.).
2. *Id.*, I, xiii, éd. Vianey, t. I, p. 101, *A propos d'Horace*, v. 208-214. Date éd. : mai 31 ; ms. : 31 mai 1855.
3. *Dieu*, I, 2, *Les Voix*.
4. Calmettes (F.), *Leconte de Lisle*, p. 331.

celui des « suprêmes beautés ». Paul Valéry, à qui j'emprunte ces deux formules, a sans doute porté sur lui le jugement le plus juste :

Ce qui me frappe dans Victor Hugo, c'est une puissance vitale incomparable. Puissance vitale, c'est-à-dire longévité et capacité de travail combinées ; longévité multipliée par capacité de travail. Pendant plus de soixante années, cet homme extraordinaire est à l'ouvrage tous les jours de cinq heures à midi. Il ne cesse de provoquer les combinaisons du langage, de les vouloir, de les attendre, et de les entendre lui répondre. Il écrit cent ou deux cent mille vers, et acquiert par cet exercice ininterrompu une manière de penser singulière, que des critiques superficiels ont jugé, eux, comme ils le pouvaient. Mais, au cours de cette longue carrière, Hugo ne s'est pas lassé de s'accomplir et de se fortifier dans son art ; et sans doute, il pèche de plus en plus contre le choix, il perd de plus en plus le sentiment des proportions, il empâte ses vers de mots indéterminés, vagues et vertigineux, et il y place l'abîme, l'infini, l'absolu, si abondamment et si aisément que ces termes monstrueux en perdent jusqu'à l'apparence de profondeur qui leur est accordée par l'usage. Mais encore, quels vers prodigieux, quels vers auxquels aucuns vers ne se comparent en étendue, en organisation intérieure, en résonances, en plénitude, n'a-t-il pas écrits dans la dernière période de sa vie ? Dans la *Corde d'Airain*, dans *Dieu*, dans la *Fin de Satan*, dans la pièce sur la mort de Gautier, l'artiste septuagénaire qui a vu mourir tous ses émules, qui a pu voir naître de soi toute une génération de poètes, et même profiter des enseignements inappréciables que le disciple donnerait au maître si le maître durait, le vieillard très illustre atteint le plus haut point de la puissance poétique et de la noble science du versificateur[1].

Mais il y a autre chose dans Hugo que de la longévité multipliée par de la capacité de travail. Il y a le « génie », cette individualité qui, après s'être pliée aux règles, et avoir tenu compte des goûts et des désirs du public, s'épanouit librement quand le poète se libère de toutes servitudes. Vers la même date où il se déguisait en « mage fier », il écrivait, sur un ton plus modeste et plus émouvant :

Le poète apparaît au milieu des vivants,
Et lapidé, s'en va de la terre fatale,
Laissant derrière lui, comme une trace pâle,
L'éternelle beauté du vers mystérieux[2].

1. Valéry, *Variété II*, *Situation de Baudelaire*, p. 151-153.
2. *Quatre Vents de l'Esprit*, I, 162. — Je néglige les imitateurs de Hugo. Paul Meurice et Auguste Vacquerie « poussèrent jusqu'à l'aberration les défauts du maître, sa tendance paradoxale, sa manie de l'antithèse et du mot emporte-pièce, son goût pour les nouveautés truculentes » (Calmettes, *op. cit.*, p. 170).

CHAPITRE III

LES EXCENTRIQUES : BANVILLE, GLATIGNY, POMMIER

THÉODORE DE BANVILLE

L'HOMME ET LE POÈTE. — Banville[1], qui a vécu de sa plume, a publié plus de prose que de vers ; mais le poète seul mérite d'être retenu par l'historien de la langue.

Banville est souvent classé parmi les Parnassiens. En fait, il est un romantique. Dans la *Préface* des *Odes funambulesques*, il précise : « Bien que né le 14 mars 1823, et ayant publié les premiers vers de mon premier recueil, *Les Cariatides*, en 1842, j'ai tout à fait appartenu par mes sympathies et par mes idolâtries à la race de 1830. » Le « Père », alors exilé dans l'île, l'a avoué publiquement pour un des siens : « Que de sagesse dans ce rire, que de raison dans cette démence, et sous ces grimaces, quel masque douloureux et sévère de l'art et de la pensée indignée ![2] »

D'ailleurs, comment classer parmi les Impassibles celui qui a écrit :

N'est-ce pas le plus déchirant des spectacles, quand le poète interrompt le chant commencé pour pousser un grand cri et pour essuyer à sa poitrine le sang d'une blessure toute neuve, et quand, sous sa main crispée, les cordes de la lyre se brisent toutes à la fois avec un grand bruit...

...Oh ! qu'importe alors que la forme et le style soient élégants et polis et que les périodes s'étalent avec une harmonie savante et mesurée ! Il y a un homme qui, de ses deux mains, ouvre sa poitrine et montre son cœur tout sanglant à d'autres hommes qui frémissent et qui sanglotent. Qui est-ce qui s'inquiète

1. Sur Banville, consulter Max Fuchs, *Théodore de Banville*, s. l. n. d., in-8°, XII-528 p. (Thèse de Paris) ; en particulier, p. 249-280, le chapitre intitulé : *Langue et Versification des Exilés*.

Les Cariatides, que Banville aurait écrites entre seize et dix-huit ans, ont été revues et corrigées. Une première édition définitive a été corrigée à nouveau. La seconde édition définitive est celle de Charpentier, in-12 (Avant-propos du 14 mars 1877).

Une première édition des *Stalactites* date du 23 février 1846 ; l'édition définitive est de 1891.

Les références renvoient à l'édition des Poésies publiées chez Charpentier, Paris, 1891, in-12.

2. Victor Hugo à Théodore de Banville, sur les *Odes funambulesques* (15 mars 1857).

alors de savoir si le dactyle est agaçant, si la césure vient à propos et si le spondée tombe avec la gravité nécessaire ? Il s'agit bien de cela ! On tremble et on pleure[1].

Suivant la tradition des romantiques de 1830, il a chanté « les Souffrances de l'Artiste ». Le Pélican a ouvert « sa chair vivante » :

Écoute ! il tombe, heureux de voir tous ceux qu'il aime
Bien vivants par sa mort et bien rassasiés ;
Mais que penserait-il à cette heure suprême
En fermant vers le ciel ses yeux extasiés ;

Quelle angoisse tordrait cette pure victime
Si, lorsqu'elle agonise et qu'elle expire enfin,
Tout gonflés et repus de son cœur magnanime,
Ses petits lui disaient : « Nous avons encor faim ![2] »

Le comique rimé. — Banville a voulu créer une langue nouvelle le comique rimé. Il regrette amèrement, dans la *Préface* des *Odes funambulesques*, que le comique rimé ait disparu de notre poésie après *Les Plaideurs* de Racine. Il sait « quelles difficultés surhumaines notre versification oppose à l'artiste qui veut faire vibrer la corde bouffonne »[3]. Les éléments de cette langue nouvelle sont assez disparates : « les poètes du seizième siècle d'abord, puis *Les Plaideurs*, le quatrième acte de *Ruy Blas* et l'admirable premier acte de l'*École des Journalistes* ». De ces ingrédients, Banville fabrique « une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle »[4] ; les moyens plaisants sont « la virtualité des mots, les harmonies, et surtout la magie toute puissante de la rime »[5]. Jusque-là, tous ceux qui avaient parodié les *Odes* de Victor Hugo s'étaient attachés seulement à l'idée, négligeant la forme.

Citons un spécimen particulièrement réussi de ce comique versifié :

On écrivait naguère, en ces temps romantiques
Où les chants de Ducis étaient des émétiques,
Où, sans pourpoint cinabre, on se voyait banni ;
Où Prudhomme, ventru comme une calebasse,
Était jeté vivant dans une contre-basse
Pour avoir contesté les vers de Hernani.

On écrivait, tandis que maintenant on gèle[6].

1. Banville, *Préface* aux *Essais poétiques* de Marie-Laure Gouard, 1844.
2. *Poésies, Le Sang de la Coupe*, p. 310.
3. *Odes funambulesques*, p. 29. — L'adjectif *bouffon* est impropre. D'après H. D. T., le mot qualifie le gros comique. Les plaisanteries rimiques ou rythmiques de Banville sont d'un art délicat.
4. *Id.*, p. 2.
5. *Commentaire* des *Odes funambulesques*.
6. *Méditation poétique et littéraire, Odes funambulesques*, p. 269.

LES TONS. — Banville use surtout de la parodie[1]. Il fait du néo-classique :

> ...fier de vous faire une chaîne,
> Votre chapelet noir qui traîne
> Redit son madrigal d'ébène
> Aux blancheurs de votre bras nu[2].

> Votre Lydie est morte !.....
> Morte ! Pourtant la fièvre aux haleines fatales
> N'a pas mis le trésor de ses jeunes appas
> Sur un lit de douleur[3].

C'est, parfois, le savoureux mélange d'une noblesse outrée et d'une simplicité affectée, que le voisinage fait paraître triviale. Le critique en mal d'enfant, « le front chargé d'ennuis », contemple

> Les clous de diamants sur le plafond des nuits[4].

Banville voudrait bien trouver un appartement dans les environs du Luxembourg :

> Oh ! lorsque aux bords aimés l'ancre à la forte dent
> Mordra, si je reviens entier, sans accident,
> Du char jaune-serin des postillons hilares,
> C'est dans ce quartier-là que dormiront mes Lares[5].

Enfin Banville parodie des écrivains célèbres. Hugo est nettement visé par le titre *Occidentales*[6] ; il s'en est amusé, et c'est justice.

Une pensée sérieuse s'exprime dans une image « triviale » :

> Le malheur est un grand paletot
> Qu'endosse tour à tour chaque homme.....[7].

Enfin Banville, dans la *Préface* des *Stalactites*, signale au lecteur qu'il a imité des chansons populaires. Il n'est pas aisé de définir exactement ce que c'est qu'une chanson populaire, et il est moins aisé encore de préciser ce que Banville entendait par ce mot : toutefois l'intention est à noter, et, sur ce point, Banville fera école.

1. *Fuchs*, *op. cit.*, p. 446 et notes 1-4.
2. *Poésies*, p. 80.
3. *Id.*, p. 354.
4. *Odes fun.*, p. 208.
5. *Poésies*, p. 69.
6. *Odes fun.*, p. 150.
7. *Poésies*, p. 53. — Voyez Fuchs, *op. cit.*, p. 445 et n. 2. Il faut s'entendre sur le sens du mot « trivialité ». Ce qui fait la valeur artistique de Banville, c'est justement qu'il n'est pas à proprement parler « trivial » ; ses « trivialités » ne sont pas des fausses notes, mais des dissonances.

VOCABULAIRE. — Les procédés de versification étant hors de notre domaine, le trait qui caractérise la langue comique de Banville est à peu près uniquement ce qu'il a appelé « la virtualité des mots ».

Le vocabulaire de Banville est très riche : Hugo, drapé dans sa dignité, n'a jamais osé appeler le cochon par son nom, tandis que tout est permis au comique.

ARCHAÏSMES. — Banville puise ses archaïsmes un peu partout. La *Villanelle des pauvres housseurs* évoque le XVIe siècle[1]. Mais la plupart des termes vieillis datent du XVIIe siècle. Banville écrit systématiquement *monnoyer* : Thérèse « *monnoie* le néant, escompte le brouillard, et vend le diable caché au fond des bourses vides »[2].

> Je m'aperçois enfin que l'argent *monnoyé*
> S'applique à différents usages[3],

s'écrie Banville.

Derechef (*Odes funamb.*, p. 246) est partout chez les classiques ; Regnard l'emploie après Molière ; il appartient à la langue traditionnelle de la comédie. — *Tirez*, adressé à un chien, au sens de « Hors d'ici », est resté célèbre grâce à Racine[4]. *Patte-pelue* (*Odes fun.*, p. 252) est dans La Fontaine, et *matassin* (*Id.*, p. 221) dans *Monsieur de Pourceaugnac*. *Adorné*[5] fait partie de ces mots d'ancien français que théoriciens et écrivains avaient réussi à remettre à la mode (*adornement* est dans le *Complément* du *Dictionnaire de l'Académie* de 1842) :

> en levant les yeux, je verrais sans conteste
> Un visage *adorné* d'un éclat non pareil,
> Un front d'ivoire mat et des yeux de soleil.....[6].

Aucun de ces mots n'est capable de dérouter ni même de surprendre le lecteur qui a fait ses classes.

MOTS RARES. — Comme Gautier, Banville recherche les mots rares, pourvu qu'ils soient harmonieux et sonores. Il emprunte *céruléen* à Chateaubriand :

> Tes limpides regards *céruléens*[7].

1. *Odes fun.*, p. 239. La *villanelle* est une chanson villageoise. H. D. T. ignore *housseur*, qui est dans Boiste : « celui qui housse, qui balaie avec un balai de houx ».
2. *Esq. par.*, p. 17.
3. *Odes fun.*, p. 233.
4. Banville semble n'avoir pas très bien compris la phrase de Dandin dans *Les Plaideurs*. Dans *Un tout petit Pamphlétaire* (*Odes fun.*, p. 240), il écrit :

> *Tirez, tirez-le* par terre,
> Car il a... pleuré partout
> Sur le fauteuil de Voltaire.

5. ⊖ H. D. T., Boiste.
6. *Poésies*, p. 53.
7. *Les Exilés*, éd. Charpentier, t. II, p. 138.

Il fait rimer *armorial* avec *impérial* :

> A vous mes étoffes de soie
> A vous mon luxe *armorial*
> Et ma lumière qui flamboie
> Comme un palais impérial[1].

Extases et *topazes* amènent *chrysoprases* :

> J'aime pour mes extases
> Les feux des *chrysoprases*,
> Les rubis, les topazes.....[2].

Mais Banville ne se risque pas à créer des néologismes. D'après M. Fuchs (*op. cit.*, p. 445, n. 1), les néologismes n'apparaissent dans ses articles de journaux qu'à partir de 1880 : Banville se conformait évidemment alors à la mode régnante.

MOTS « VULGAIRES ». — Je prends ici « vulgaire » dans un sens spécial. *Urne* est « poétique » ; *chaudière* est acceptable en vers ; *casserole* est nettement antipoétique ; il éveille des images trop précises à la fois et trop matérielles ; sa sonorité contribue encore à le « déclasser » ; il fait en quelque sorte tache dans un vers ; il est « vulgaire ».

Divan est noble ; *divan de Perse* est mieux encore ; des *cordelettes* viennent tout gâter.

> Tout chez elle est parfait pour l'amour idolâtre.
> . . . .
> De bons divans de Perse avec des *cordelettes*
> Et de lourds oreillers[3].

M. de Suttières, dans une feuille ingénue (*Le Figaro*),

> Par son style auvergnat charme les *culottières*[4].

Cordelette, *culottière* évoquent la boutique de l'artisan comme *casserole* évoque l'outillage culinaire ; *sucre candi* est enfantin :

> J'ai mangé du *sucre candi*
> Dans les feuilletons du lundi :
> Ma bouche en est encor amère[5].

1. *Poés.*, p. 78.
2. *Odes fun.*, p. 185.
3. *Poés.*, p. 62. — Noter que *lourds* relève *oreillers* ; on se rappelle, au cou du chien, le collier d'épithètes.
4. *Odes fun.*, p. 177.
5. *Id.*, p. 33-34.

Les mots techniques peuvent aussi être entachés de vulgarité. Il est des techniques nobles — le blason[1] ; la zoologie est plus vulgaire, et *lépidoptère* devient un terme d'injure (comme un certain nombre de noms d'animaux) :

Roi des Crétins, qu'avec terreur on nomme,
Grand Coquardeau, non, tu ne mourras pas.
Lépidoptère en habit de Prudhomme,
Ta majesté t'affranchit du trépas[2].

Dodécaèdre, *maculature*, appartiennent à la même catégorie.

Le mur lui-même semble enrhumé du cerveau.
Bocage a passé là. L'Odéon, noir caveau,
Dans ses vastes *dodécahèdres* [*sic*]
Voit verdoyer la mousse[3].
Dites-moi.....

Où ? sur quelle *maculature*
Lalaune met-il sa rature[4] ?

Le mot technique peut aussi être employé de façon impropre :

Se tuer l'un ou l'autre
Sans pouvoir seulement dire de patenôtre,
C'est un moyen *fossile* et maintenant honni ;
D'ailleurs cela serait imité d'Antony[5].

Fossile est plaisant. Ce terme « scientifique », suivant le *Dictionnaire Général* (H. D. T.), doit-il à Banville l'emploi familier qu'il possède aujourd'hui ?

ARGOTS. — Je range dans cette catégorie un certain nombre de mots aventuriers qui ont pu être vivants dans quelque cénacle ou dans une salle de rédaction. *Mamelu*, populaire d'après Littré, est vieilli pour le *Dictionnaire Général*.

Seul un réaliste exprime
Le Beau rêche et *mamelu* :
En douter serait un crime[6].

1. Un diplomate..... *portant de sinople au griffon d'or yssant / Du chef* (*Poés.*, p. 55) ne peut être qu'un homme distingué.
2. *Odes fun.*, p. 259.
3. *Id.*, p. 171.
4. *Id.*, p. 249.
5. *Poés.*, p. 57.
6. *Odes fun.*, p. 254.

Le linguiste est heureux d'apprendre de Banville que *rat*, *grisette* et *lorette* commencent à vieillir :

> Quand l'indigène ému voit passer dans nos vers
> Ces mots déjà caducs : *rat*, *grisette* ou *lorette*,
> Il se sent vivre, un charme impérieux l'arrête[1].

D'autres termes appartiennent au jargon des journalistes : *biographier*[2], *coupletier*[3], *gendelettre*[4].

Vlan, *pschutt* et *tschock* sont des vocables « bien parisiens » :

> Il le faut, ma chère muse.....
> Pour les mortels qu'on amuse,
> Sois *v'lan*, sois *pschutt* et sois *tschock*[5] !

Ils appartiennent, dit M. Fuchs, à l'idiome des « cocottes » et des « petits crevés » (*op. cit.*, p. 474) ; Lorédan Larchey les ignore.

Le nom d'*Arthur*, titre d'un roman mondain d'Eugène Sue, semble avoir été employé communément avec la valeur d'*amant*[6], enrichie de quelques nuances.

Seuls *balle*[7], au sens de « figure », et *voyou*[8] sont assez malsonnants pour que Banville refuse de les prendre à son compte : ils sont en italiques dans le texte.

MOTS ÉTRANGERS. — Les mots étrangers sont fréquents chez Banville ; il se plaît à rimer *lasting* avec *Drolling*[9], ou *zingaro* avec *Figaro*[10]. La grande majorité des mots sont anglais : *brougham*[11], *coachman*[12], *stick*[13], *twine*[14] ; visiblement l'anglais fait prime. *Papel*, comme la cigarette elle-même, est « romantique » plutôt qu'espagnol.

1. *Odes fun.*, p. 108.
2. *Id.*, p. 25.
3. *Cariat.*, *Préf.*, 1842.
4. *Odes fun.*, *Préf.*, p. 166.
5. *Gil Blas*, 7 déc. 1884.
6.

> ROSE
> C'est ici que loge mon prince,
> L'homme pour qui mon cœur se pince,
> Mon *Arthur*, mon tout, mon amant !.....
>
> Ne pleurez pas, Mademoiselle,
> Dit le bon jeune homme éperdu..... ;
> Vous allez voir avec quel zèle
> Nous chercherons l'*Arthur* perdu !
>
> (*Odes fun.*, p. 190-191.)

7. *Id.*, p. 173. — *Balle*, au sens de « tête », est dans Vidocq ; c'est de l'argot de malfaiteurs.
8. *Id.*, p. 165. — *Voyou*, alors nouveau, est formé de *voie* à l'aide du suffixe populaire *-ou* (*filou*).
9. *Id.*, *La Tristesse d'Oscar*, p. 162.
10. *Id.*, p. 177.
11. *Id.*, p. 38.
12. *Id.*, p. 161.
13. *Id.*, p. 159.
14. *Id.*, p. 153.

A ce mot-là, Prosper fit une cigarette.
Car pareil au bon Roi, chiffonnant sa Fleurette,
Il roulait un *papel*, dès qu'il ne trouvait rien
A dire. Et dans le fait, c'est le suprême bien[1].

Surmé[2], *bibiaderi*[3] sont des mots à la mode, dont l'origine était vraisemblablement ignorée des élégants qui affectaient de les employer.

CONCLUSION. — Contentons-nous de citer ici quelques exemples de cette langue poétique comique.

Avec son torse fier, la Vénus Callipyge,
Comme poème épique, est un rare prodige[4].

Aussitôt parut, fier comme un toréador,
Un suisse vert-lézard caparaçonné d'or[5].

Ah ! dit Mauzin touché de pareilles vertus,
Poète, pour calmer ces affreux hiatus
Dont eût rougi même un cipaye,
Et pour te voir tordu par ce rire usité
Chez les hommes qu'afflige une gibbosité,
Dis, que veux-tu que je te paye[6] ?

Certaines drôleries ont perdu quelque peu de leur sel ; mais de pareils jeux exigent beaucoup de virtuosité et beaucoup de goût.

Procédés de style. — Les procédés de style peuvent aussi s'employer avec une valeur plaisante.

NOMS PROPRES EMPLOYÉS COMME NOMS COMMUNS. — C'est surtout dans une *Ode funambulesque* adressée à Alexandre Dumas, « compresse de la presse », que Banville s'est amusé à entasser des noms propres employés sans majuscules :

Un *mirecourt*.....
Fendit la foule.....
Écoute-moi, pacha de ces *maquets* sans nombre.....
Tu n'es qu'un pitre et qu'un *berthoud*.....
Tu gâtes le papier de quatre *lamartines*.
Comme un *féval* trop plein tu répands tes tartines
Sur Carpentras et Draguignan.....[7].

1. *Poés.*, p. 63.
2. *Id.*, p. 59.
3. *Odes fun.*, p. 39.
4. *Poés.*, p. 52.
5. *Id.*, p. 57.
6. *Odes fun.*, p. 172. — Le poète est Lucas.
7. *Id.*, p. 153-154.

LE NOM. — Banville use abondamment des constructions nominales. Il nous montre des cheveux *de maïs*[1], un être *d'antithèse*[2], une cousine au regard enragé qui est un démon *de velours*[3].

(Oscar est mis comme un notaire en deuil.)
Et cependant toujours parmi l'*or de son œil*
Brille *une perle lacrymale*[4].

Il se plaint :

Et je verrais enfin des chemises ailleurs
Que parmi *l'azur de mes rêves*[5].

NOMS COMPOSÉS. — Banville use de tous les types de noms composés.

Porte-brodequin[6] évoque Ronsard ; *homme-cygne*[7] est germanique ; *éléphant-Harel*[8] est construit tout autrement.

L'*archer Soleil*[9], le vieux *titan Désir*, tyran de l'univers[10], font penser à Hugo.

PÉRIPHRASES. — Les périphrases, au contraire, sont classiques.

L'enfant sourit tout bas, baissa sur les étoiles
De ses pudiques yeux *l'ébène de leurs voiles*[11].

Vous avez rafraîchi ma lèvre,
Encor toute chaude de fièvre,
Dans le doux vin pour qui *l'orfèvre*
Poétise un cachot sculpté[12].

CONCLUSION. — Lamartine a été sévère pour Banville[13]. Babou, dans sa lettre, s'est montré plus juste : « Il y a quantité de myopes, mon cher Banville, qui affirment..... que vous ravalez honteusement

1. *Odes fun.*, p. 184.
2. *Poés.*, p. 64.
3. *Id.*, p. 47.
4. *Odes fun.*, *Tristesse d'Oscar*, p. 164.
5. *Id.*, p. 162.
6. *Id.*, p. 206.
7. *Poés.*, p. 7.
8. *Id.*, p. 67. — Ces éléphants d'Harel, le directeur de l'Odéon, sont les acteurs Bocage et Frédérick.
9. *Id.*, p. 6.
10. *Id.*, p. 102.
11. *Id.*, p. 49.
12. *Id.*, p. 81. — Dans ses articles de journaux, Banville, suivant un procédé cher à Laforgue et commun à l'époque, s'amuse à « reformer » des locutions toutes faites : un transfuge de la poésie, par exemple, meurt « pauvre et *malhonnête* » (Fuchs, *op. cit.*, p. 445 et n. 3).
13. « Les poètes oublient le sens pour ne s'occuper que des mètres ou des rimes de leurs compositions, et ils finissent par se glorifier eux-mêmes du nom de *funambules* de la poésie » (Lamartine, *Cours fam.*, *18e entretien*, 1857).

votre art, quand il est évident que vous le glorifiez et que vous le défendez par les malins tours et les coquettes surprises du métaphorisme le plus ingénieux et le plus raffiné.[1] »

Quand Banville mourut, Paul-Marius André, au nom de la rédaction de *La France Moderne*, écrivait : « Les jeunes avaient gardé pour lui l'admiration qu'imposent les Maîtres indiscutables, et *La France Moderne* l'a vénéré comme le dernier poète de la grandeur romantique.[2] »

Banville se faisait une haute idée de la poésie. Il écrivait dans son *Traité de Versification* : « La poésie est à la fois musique, statuaire. peinture, éloquence ; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles, et exciter en nous tous les mouvements qu'il lui plaît d'y produire ; aussi est-elle le seul art complet, nécessaire, et qui contienne tous les autres.....[3]. »

Ce romantique « coureur d'oiseaux bleus et de papillons roses »[4] a fait les délices d'Anatole France[5]. Il n'a eu qu'un disciple, Glatigny ; mais sa conception de la poésie, qui rappelle celle de Gautier, annonce aussi les doctrines des symbolistes.

GLATIGNY

Conception de la poésie. — Élève de Banville, lui-même disciple de Hugo, Glatigny[6] est le reflet d'une lueur. Il n'en est pas moins intéressant pour l'historien de la langue. De puissantes personnalités comme Hugo forgent un outil littéraire nouveau ; un Banville n'est pas sans originalité et fait, dans le concert romantique, résonner sa

1. *Odes fun.*, p. 13.
2. *Id.*, Bibl. Sorbonne, coll. Eugène Manuel, n° 560, in-12. L'article est collé en tête de l'*Avertissement.*
3. Cf. aussi :

J'ai touché les crins des soleils
Dans les infinis grandioses,
Et j'ai trouvé des mots vermeils
Qui peignent la couleur des roses !

Je vins, chanteur mélodieux,
Et j'ouvris ma lèvre enchantée,
Et sur les épaules des dieux
J'ai remis la pourpre insultée
(*Id.*, p. 273).

4. Calmettes, *Leconte de Lisle*, p. 311. — On trouvera dans *Charles Demailly*, des Goncourt, un portrait sympathique et ressemblant, sous le nom de Boisroger (éd. défin., Flammarion et Fasquelle, in-12, p. 122-125).
5. Dans son édition des *Œuvres* de Glatigny, Anatole France dit des *Odes Funambulesques* qu'on les « lit comme une bluette » et qu'on les « relit comme un chef-d'œuvre » (p. xv). — Il nous faut constater que l'œuvre de Banville a beaucoup vieilli.
6. Les références renvoient à l'édition d'Anatole France : *Œuvres, Poésies complètes,* Paris, Lemerre, pet. in-8°, xliv-388 p.

note propre. Glatigny n'est qu'un simple soldat. Né poète[1], doué d'une rare facilité[2], il rappelle tantôt Hugo, tantôt Gautier, souvent Banville. Il est un excellent représentant de ce qu'on pourrait appeler la κοινή romantique aux environs de 1865.

C'est un romantique de stricte obédience. Il a composé, lui aussi, son *Château romantique* :

Dans le vieux château romantique,
La garnison, nombreuse encor,
Aux cris des teneurs de boutique
Répond par des appels de cor[3].

Comme il sied, Hugo y occupe la place d'honneur :

Hugo, dans la tour la plus haute,
Siège, auguste, puissant, entier ;
Les autres veillent côte à côte
Près du capitaine Gautier[4].

Il a une haute idée de la mission du poète :

C'est bien du sang des dieux que nos veines sont teintes,
Et le laurier sacré fait un nimbe à nos fronts[5].

Il part en guerre contre la poésie utilitaire[6]; il s'indigne contre les profanateurs de la Lyre :

Ah ! j'aurais pu braver le mépris et l'insulte !
Mais du jour où j'ai vu se glisser dans nos rangs,
Parodiant nos vers, profanant notre culte,
Tout le blême troupeau des gauches ignorants,

Des pleurs me sont venus, et j'ai dit : Grande Lyre !
O la joie et l'orgueil de mes désirs pieux,
Je ne te ferai plus vibrer ; je me retire,
Puisque des histrions ont tutoyé les Dieux[7].

Pour lui, le poète est moins un mage qu'une victime ; c'est au poète qu'il pense quand il écrit *Latone* :

C'est ainsi que d'exil en exil, en tout lieu,
Pâture que les loups se disputaient, victime
Lamentable, elle errait pour expier le crime
D'avoir senti son cœur battre à l'appel d'un Dieu[8].

1. « Glatigny fut vraiment le type du buveur de vent, traîneur de rues et ventre creux » (Calmettes, *Leconte de Lisle*, p. 253-254).
2. A l'Alcazar (Calmettes, *op. cit.*, p. 251), aux Folies Bergères (Fuchs, *Banville*, p. 431 et n. 2), il improvisait des vers sur les rimes que lui proposaient les spectateurs.
3. Glatigny, *Œuvres*, *Le Château romantique*, p. 212.
4. *Id.*, p. 213.
5. *Id.*, p. 88.
6. *A Ronsard*, *Id.*, p. 13-14.
7. *Le Vagabond*, p. 175 (A Auguste Vacquerie).
8. *Latone*, p. 187.

Et quand il nous trace ce crayon sinistre du poète, nous reconnaissons, hélas ! son propre portrait :

> Sur un morceau de roc, il s'assied. Une pie
> Saute à côté de lui dans le champ nu. Là-bas,
> Une louve attentive et famélique épie
> L'heure où le désespoir va le jeter à bas[1].

Vocabulaire. — Prodigieusement riche, il s'étend du vocable noble au terme ramassé dans le ruisseau, de l'archaïsme au néologisme. Glatigny connaît *emperlé*[2], *infécond*[3], *morbidesse* :

> O *morbidesse* exquise ! ô charme irrésistible !
> De l'immobilité mystérieux accords[4] !

Il fait rimer *Orientales* avec *crotales*[5] ; il nous montre le *peplos* bleu de Latone qui fuit[6].

Il recherche la forme et le mot rares : *baladine*, *râlement*.

> O *baladine* enamourée !
> Votre désir est que les vents
> Soulèvent la masse adorée
> De vos souples cheveux mouvants[7].

> Tout cela, c'est à moi, fille à la belle croupe,
> Tigresse dont j'ai pu compter les *râlements*[8].

Avec ces mots, nous entrons dans son véritable élément, la poésie familière.

A sa maîtresse, qui ne sait pas très bien ce que c'est qu'un poète, il explique :

> J'accouple des mots jaunes, bleus ou roses,
> Où je crois trouver de jolis effets.
> Ces lignes tantôt petites ou grandes
> Qui semblent marcher toutes de travers
> Et sur le papier défilent par bandes,
> On appelle ça quelquefois des vers[9].

1. *Œuvres*, p. 176.
2. *Id.*, p. 184. — Le mot est dans d'Aubigné : est-ce pour Glatigny un archaïsme ?
3. *Id.*, p. 177 (la solitude inféconde).
4. *Méduse*, p. 144.
5. *Œuvres*, *Le Château romantique*, p. 213.
6. *Id.*, p. 185.
7. *Id.*, p. 94.
8. *Id.*, p. 61.
9. *Id.*, p. 108.

On trouve dans ces vers les termes les plus terre à terre, désignant les choses les moins poétiques : du *coke*, un *mouchoir à carreaux* :

Vois le noir aspect de chaque fenêtre ;
Les hommes prudents ont, depuis un mois,
Sachant que l'hiver allait bientôt naître,
Fait provision de *coke* et de bois[1].

Ah ! qu'elle était jolie avec son air timide,
Disant : « J'ai le cœur gros ! »
Pendant qu'elle passait sur sa paupière humide
Un *mouchoir à carreaux*[2].

Il emploie le verbe *tambouriner* :

Au dehors le vent et la grêle
Tambourineront sur les toits,
Et, le long de la vitre frêle
L'eau brisera ses filets froids[3].

Même il ose appeler sa maîtresse *blondinette*, mot que le *Dictionnaire Général* qualifie de « très familier ».

Il ne méprise pas le mot dialectal. Nous présentant la Normande, il écrit :

C'est auprès de Bayeux que je l'ai rencontrée
Dans un chemin couvert bordé par les pommiers,
Où, la *blaude* flottante et la jambe guêtrée,
Le nez à l'air rougi, passaient deux gros fermiers[4].

Enfin, il met à contribution tous les argots qu'il connaît ; l'argot des coulisses :

Oh ! laissez-moi chanter, Seigneur, laissez ma joie
Déborder en torrents *cascadeurs*. O mon ode,
Dis en vers féminins l'extase où je me noie,
Et l'orgueil qui me fait plus fier qu'un voïvode[5].

A Madame la Marquise de Z..., devenue comédienne, il écrit :

En vain vos ancêtres maussades
Grognent au fond de leurs tombeaux,
Vous les renvoyez aux croisades
Pour venir avec les cabots[6].

1. *Œuvres*, *Chanson d'Hiver*, p. 118.
2. *Id.*, *Catherine*, p. 203.
3. *Id.*, p. 106.
4. *Id.*, p. 105. — *Blaude* : blouse, sorte de vêtement (H. D. T.).
5. *Id.*, p. 286. — Cascadeur : ⊖ Littré, H. D. T. — Littré Suppl. : t. de coulisses. — *Cascades* est dans Lorédan Larchey : « vicissitudes, folies » (1836).
6. *Id.*, p. 307. — Abréviation de *cabotin* (1865).

Canard est de l'argot de journaliste :

Et, publiciste heureux que nous admirions tous,
Il se replongeait dans son *canard* à trois sous[1].

Enfin *birbe* me paraît de l'argot tout court, du vrai de vrai :

Il faut, du bout de ta bottine,
Envoyer chez les égoutiers
Les *birbes* morts en Palestine
Et les deux cent dix-huit quartiers[2].

Archaïsmes et Néologismes. — C'est en lisant Ronsard que Glatigny a eu la révélation de la poésie et s'est senti poète. Il en a gardé le goût de l'archaïsme discret.

Les exemples sont nombreux et jolis : *charmeresse*[3], *crespeler* :

Dans ses cheveux hardis tombés, des brins de paille
Les *crespelaient* encor.....[4].

Tourmenteur est aussi un mot du XVIe siècle[5] ; *décheveler* est même plus ancien[6]. *Parler phébus*[7], *Gilles et Pasquins* sont plus tardifs ; *vipère assassine* « fait XVIIIe siècle[8] » :

Cette *vipère assassine*,
Qui jusqu'à toi s'est fait jour,
Et dont l'œil froid te fascine,
Imbécile ! c'est l'Amour[9] !

Un emploi de *cependant que*[10] prouve une réelle connaissance de la langue classique, ainsi que la construction vieillie de *se goberger*, au sens de « s'amuser de quelqu'un » :

C'est la servante de l'auberge
Qui braille là, tout à côté :
Le soir, un peuple *s'y goberge*
De fins matois mis en gaîté[11].

1. *Œuvres*, p. 232. — Il s'agit d'Adolphe Guéroult, directeur de *La Patrie*, admirateur d'Edmond About. — Lorédan Larchey, éd. de 1865, connaît *canard*, « récit mensonger inséré dans un journal », « fausse nouvelle », « imprimé banal crié dans la rue comme nouvelle importante ». Le « canardier » fabriquait des « canards ».

2. *Id.*, p. 308. — *Birbe* est dans Vidocq (1837).

3. *Id.*, p. 81.

4. *Id.*, *Catherine*, p. 204.

5. *Id.*, p. 172. — Voyez Litt. Suppl.

6. *Id.*, p. 354.

7. *Id.*, p. 119.

8. *Titre*, *Id.*, p. 225.

9. *Id.*, p. 171.

10. *Id.*, *Latone*, p. 185.

11. *Id.*, p. 129. — *Matois*, ancien terme d'argot, a pu être emprunté à La Fontaine ou à Lesage.

Voici enfin des « optatifs » qui font honneur aux connaissances historiques de Glatigny :

Que puisse-t-il avoir les fièvres pour compagnes ;
Puissent ses chiens crever enragés, les vautours
Déplumer ses faucons à travers les campagnes[1] !

— Ah ! *mal advienne* au chevalier timide
Qui laisse ainsi la jeune fille au bois[2] !

Ces deux derniers exemples sont appelés par le sujet, qui est d'époque. Les néologismes sont plus rares.

Sa voix avec effort entre ses lèvres gronde,
Fétidement mêlée à l'odeur de l'alcool.....[3].

Évite tout ce que l'on aime ;
Fuis jusqu'à la fleur, reste seul,
Et, dans ton *navrement* suprême,
Drape-toi comme en un linceul[4].

Le cas de *chaperonné* est discutable :

le soleil.....
Luit dans le brouillard froid et gris ; les cheminées
Se dressent sur les toits, noires, *chaperonnées*
De tôle.....[5].

Ce sens particulier ne se trouve nulle part. Mais *chaperon* peut être un terme technique ou une métaphore.

Mots étrangers. — Glatigny n'use guère de mots étrangers. *Camellia*, au moment où écrivait Glatigny, avait encore un parfum marqué d'exotisme (la fleur semble avoir été importée en France vers 1829) :

O sœur du camellia,
Julia,
Viens sourire à nos poèmes.....[6].

Quant à *tam-tam*, il est visiblement appelé par la rime :

Je me trouve à présent au carrefour d'Hercule,
Placé comme Robert entre Alice et Bertram.
Le Vice me dit : « Viens ! » et la Vertu : « Recule ! »
Le machiniste est là, sombre, près du *tam-tam*[7] !

1. *Œuvres, Souhait de l'épouse coupable à son mari*, p. 197.
2. *Id.*, *La petite Infante*, p. 199.
3. Il s'agit d'une fille. — *Id.*, p. 80. — *Fétidement* : ⊖ Acad. ; Littré ; H. D. T.
4. *Id.*, p. 168. — *Navrement* : ⊖ Acad. ; Littré ; H. D. T.
5. *Id.*, p. 158.
6. *Id.*, *L'Insoucieuse*, p. 47. — *Camellia* est l'orthographe recommandée par Littré (la fleur a été introduite par le P. Camelli). *Camélia* : Ac. 1878.
7. *Id.*, p. 352.

Glatigny, qui use en amateur éclairé de l'abondant vocabulaire accumulé par les Hugo et les Gautier, nous permet de mesurer l'importance et l'utilité des enrichissements dont le vocabulaire poétique a profité pendant près d'un demi-siècle de romantisme.

Procédés de style. — C'est dans l'emploi des procédés de style qu'apparaît le manque de puissance créatrice de Glatigny.

Il construit les verbes impersonnels avec des sujets ; il introduit des tournures latines, emploie adverbialement des prépositions :

Le mardi ramenait le feuilleton lyrique
Où *pleuvaient* tristement les phrases de Chadeuil[1].

Dans ce grand sac en toile usée
Un curieux découvrirait,
Après l'enveloppe brisée,
Plus d'un mystérieux secret[2].

Je sais depuis longtemps les syllabes magiques
Qui peuvent sur le sable élever un palais,
Et je te dompterais *avec*, si je voulais.....[3].

Tout cela reste banal.

Attelages, métaphores, personnifications, laissent la même impression de médiocrité :

Laisse gazouiller ta voix enfantine,
Je ne clorai pas d'un rire moqueur
Ta lèvre pareille *aux fleurs d'églantine* ;
Laisse bavarder *ta tête et ton cœur*[4] !

Comme un autre dans sa joie,
Je marche dans ma douleur,
Cueillant au gré de la voie
L'ortie aiguë ou la fleur[5].

A voir *une fine taille*
Passer en mantelet blanc,
Le chêne même tressaille,
Et l'orme devient galant[6].

1. *Œuvres, Le Siècle* (journal), p. 234.
2. *Id.*, p. 139. Il est probable que Glatigny a emprunté cette construction non aux Latins, mais aux écrivains classiques. — Le grand sac en toile usée est celui du facteur.
3. *Id.*, p. 117. Est-ce chez Glatigny un souvenir de La Fontaine, ou un trait du parler familier ?
4. *Id.*, p. 119.
5. *Id.*, p. 169.
6. *Id.*, p. 111.

Et, dans cette ruine immense
Qui penche sur ses noirs piliers,
Le Deuil austère et la Démence
Passent, l'un à l'autre liés[1].

Conclusion. — Facilité et fantaisie, telles sont les qualités de ce doux poète, qui rêva sa vie plus qu'il ne la vécut. Son œuvre permet d'apprécier les services qu'a rendus à la langue française ce château romantique qu'il a si allègrement chanté :

Dans les fossés pleins d'eau courante,
Les créneaux se mirent joyeux ;
Le drapeau de mil huit cent trente
Flotte librement dans les cieux[2].

POMMIER

Le poète. — Glatigny est une manière de classique et l'on pourrait, n'était sa facilité et son goût pour les acrobaties du rythme et de la rime, le ranger parmi les Parnassiens. Amédée Pommier[3], lui, est un « extrémiste ». Il a adopté un certain nombre de procédés dont il abuse sans pudeur ; son vocabulaire est illimité. Mais ce qui est le plus étrange chez lui, c'est la variété d'attitudes. Catholique convaincu, semble-t-il, il décrit, avec une richesse verbale qui rappelle Rabelais, un enfer caricatural et grotesque, qui prête à rire bien plus qu'à trembler. Dernier détail qui laisse rêveur l'historien de la langue, Amédée Pommier, qui intitule ses productions *Livre de Sang*, *Assassins*, *Colères*, a composé aussi une *Découverte de la Vapeur* (Prix de Poésie de l'Académie française, 1847), un *Éloge d'Amyot* (Prix de Prose, 1849), et une *Mort de l'Archevêque* (Prix de Poésie, 1849). Il y avait, chez Pommier, un poète académique doublé d'un bousingo. Nous négligerons le néoclassique. Dans la lignée de Philothée O'Neddy et du Lycanthrope, Pommier ne recule devant aucune audace, fût-elle contre le génie de la langue ou même contre le bon sens.

Les tons. — Nous avons trouvé dans Hugo des urnes et des ondes, des eaux et des chaudières ; mais l'onde bout dans l'urne, et l'eau dans la chaudière. Le procédé favori de Pommier est de faire bouillir l'onde dans la chaudière, et l'eau dans l'urne. Il interpelle les incroyants dans des vers pleins de dignité :

Fils d'Arouet et de Jean-Jacques,
Cœurs par le doute desséchés.....

1. *Œuvres*, p. 167. — Il s'agit d'un vieux château en ruines.
2. *Id.*, *Le Château romantique*, p. 212.
3. La plupart des exemples sont empruntés à l'*Enfer*. Le chiffre romain renvoie en même temps à la page et à la strophe (éd. Garnier, Paris, s. d., in-12).

Mais le développement s'achève sur une vision de Satan :

> [Viens] dans sa marmite autoclave
> Servir à faire du bouillon[1] !

Il est des degrés dans la noblesse comme dans la vulgarité : Hugo n'emploie pas indifféremment les vocables chers à Carpentier et à Planche. Pommier semble avoir une prédilection pour les termes les plus caducs, les plus vieillots. Il parle de la « dextre vengeresse » de Dieu (LV), des « phalanges impures » des réprouvés (XV).

Mais c'est surtout dans la bassesse que Pommier cherche ses effets : on trouve chez lui toutes les nuances depuis le familier jusqu'au trivial.

> On met dans l'huile qui bouillonne,
> Ou sur un lit d'ardents tisons.....
> L'insidieuse larronnesse
> Dont les appas et la finesse
> Servaient à *plumer* la jeunesse
> Au fond des crapuleux tripots.....[2].

> Chacun, craignant qu'on ne fracasse
> Ou sa *caboche* ou sa *carcasse*
> Cherche dans la foule un abri.....[3].

> Maint diable au rire strident,
> Tiraillant chaque misérable,
> D'un dard *lui chatouille le râble*,
> Ou, d'une main inexorable,
> Lui *plante* aux côtes son trident[4].

> Soudain, un démon, l'épiant,
> Écrase ses doigts et les brise,
> Et lui dit : « *Hein, ça te défrise* ? »[5].....

Pommier ne cherche pas seulement à marier des termes bas et des termes nobles ; il groupe, et ceci est plus grave, des locutions poétiques et des mots scandaleusement prosaïques.

> Courtiers d'amour, cœurs malhonnêtes,
> Appareilleurs et proxénètes,
> Venez, comme des *crépinettes*,
> Frire sempiternellement[6] !

1. *Enfer*, XLV, LI.
2. *Id.*, LXIV-LXV.
3. *Id.*, XI.
4. *Id.*, LXXXIII.
5. *Id.*, XCII.
6. *Id.*, XXXVIII. — *Appareilleur* est-il un terme technique ? Le verbe *appareiller* signifie : « accoupler pour la reproduction » (H. D. T.).

Les muguets aux mines doucereuses, pâles blondins, seront « candis ou caramélisés » (LXX-LXXI). L'enfer de Pommier devient une usine, mieux, une cuisine :

L'enfer, c'est une immense usine
Aux volcaniques soupiraux,
Une gigantesque cuisine
Où les mitrons sont des bourreaux,
Asphyxiant laboratoire,
Vous étalant broche, lardoire,
Gril, chaudron, daubière, bouilloire,
Fourneau soigneusement chauffé,
Bassine pour les confitures,
Poêle à marrons, poêle à fritures,
Torréfiant les créatures
Comme des graines de café..... [1].

A côté des termes de l'art culinaire, Pommier emploie, pour dépoétiser sa langue, toute une série de termes empruntés aux techniques les plus diverses.

Voici, tout à fait inattendue, une considération empruntée à la physique :

S'il était possible de mettre
Dans ce bain de désespérés
Un gigantesque thermomètre,
On aurait dix mille degrés [2].

Très précis, le mot *écroué*, d'ailleurs impropre, jure avec la couleur marquée des autres vers qui suivent :

C'est dans ce barathrum, cet antre,
Où l'ire de Dieu se concentre,
Où jamais rayon du jour n'entre,
Que sont écroués les pervers [3].

Il y a là quelque chose de très grave. L'homme de goût peut être choqué par des fautes qui n'en sont point, si son goût est trop étroit ou trop délicat ; ici, c'est le linguiste qui constate un manquement aux règles essentielles du langage. Tout poète doit tendre à créer une atmosphère poétique : l'emploi constant et systématique de termes qui détruisent cette atmosphère ne peut être que destructeur de la poésie elle-même. L'*Enfer* de Pommier n'est ni effrayant, ni émouvant, ni pittoresque : il ne peut produire sur le lecteur qu'une impression d'ahurissement.

1. *Enfer*, LIX. — Certains détails sont nettement ridicules : les « files prolongées » de « victimes jamais mangées », « à la crapaudine arrangées ». — *A la crapaudine* peut être un terme de cuisine (manière de dresser et d'accommoder un pigeon) ou un terme militaire (sorte de châtiment usité jadis dans l'armée d'Afrique).

2. *Id.*, XCIII.

3. *Id.*, XIV. — *Écrouer*, c'est proprement inscrire sur le registre d'écrou.

Vocabulaire. — La description de l'enfer, que nous avons choisie parce qu'elle appelle un vocabulaire bien déterminé et bien connu, présente un affreux mélange de termes de toute nature.

Tout d'abord des mots rares, termes conservés dans les colonnes des dictionnaires, mais plus ou moins sortis de l'usage : *affrioler* (XLI), *concubinaire* (XXXVI), *touffeur* (LXXIV), etc. Un grand nombre de ces mots sont des mots vieillis : *allégeance* (CXVI), *ardre* (CI), *gourdiner* (XI), *se hérissonner*, en parlant du poil, *repentance* (XVIII). *Septembriseur* (XXX) date de l'époque révolutionnaire. Parmi ces termes vieillis, je relève un certain nombre de termes techniques ; la chimie de Satan est celle du xvie siècle : les ustensiles de toutes sortes qu'il étale « pour sublimer, pour distiller », sont

Matras, cucurbites, retortes (LX).

Viennent s'y ajouter des termes techniques modernes : *excorier* (CVIII), *guillocher* (LXXIX), *phlogose* (XCVIII). *Flammivome* (XCVIII) est qualifié par Littré de terme didactique. *Ganche*, qui désignerait en Turquie une espèce de potence, est plus spécial : Littré et H. D. T. l'ignorent[1].

Enfin Pommier ramasse un peu partout des mots rares : *propagandiste* (XLII) qui, daté de 1796, apparaît dans Littré et manque dans H. D. T. ; *knoute*, daté de 1772 (J.-J. Rousseau), dont Littré, dans ses additions, cite un exemple de 1877 et qui manque dans H. D. T. Pommier crée-t-il lui-même des mots ? J'en doute : *sulfurin* (appelé par la rime), que je ne trouve dans aucun dictionnaire, n'est pas nécessairement de lui :

Les chaudes vapeurs *sulfurines*
Par votre bouche et vos narines
Racorniront dans vos poitrines
Vos durs poumons altérés d'air.....[2].

Âtre n'est autre que la transcription de l'adjectif latin :

Vainement l'homme qui sonde
Les mystères de l'autre monde,
De la géhenne *âtre* et profonde
Pour toi déchirait le rideau[3].

Tous ces vocables disséminés dans les strophes de l'*Enfer* ne donnent pas une impression de richesse, mais bien d'encombrement. Cette

1. Est-ce dans Boiste que Pommier a trouvé ce mot, qui hésite entre les deux formes *ganche* et *ganache* ? Ou dans quelque *Dictionnaire de rimes* ?
2. *Enfer*, LXXIV.
3. *Id.*, XX.

impression se précise quand on examine le texte d'un peu près : les termes rares sont employés au hasard, et parfois à contre-sens. *Phlogose* désigne une inflammation superficielle, qui n'est guère vraisemblable quand le thermomètre marque dix mille degrés. *Excorier* est aussi un terme bien faible pour désigner un supplice infernal. Pommier prend d'ailleurs les mêmes libertés avec des mots bien connus. Appeler *cratères* (LXXII) les chaudières géantes où bouillent les damnés peut se justifier : *piscine* (LXXXIX) est plus surprenant. Il est peu congru de dire que les aiguilles des horloges *oscillent* (CXVII). Enfin, il est impossible que des corps *flottent submergés*, même dans une mer de flammes (XCIV). Ce n'est pas une alliance de mots, c'est un non-sens.

Procédés de style. — Il est inutile d'insister sur les procédés de style : ils sont à la fois violents et peu impressifs. Pommier crée des mots composés : *homme-machine* (LXXVIII). Il juxtapose un nom et un adjectif de sens opposés :

Venez.....
Méchants faquins d'idéologues,
Déraisonnables raisonneurs (XLII-XLIII).

Les images sont extraordinaires :

De son cercueil l'embaumé sort,
Démailloté des bandelettes,
Langes multiples de la mort (IV).

Quiconque tombe en ces cratères,
Aussi cramoisi qu'un homard,
Entend glapir dans ses artères
Le bruit que fait un coquemar[1].

La strophe VI contient une répétition, une métaphore, une accumulation :

Quelques pécheurs cachant leur tête,
Se font *petits, petits, petits.*
Traînés *au soleil de la honte,*
Une justice brève et prompte
Avec leur âme les confronte,
Éperdus, transis, effarés.....[2].

Le procédé le plus voyant est celui de la page LXXXII. Elle n'offre au lecteur que des lignes de points, autant de lignes que la strophe devrait compter de vers.

1. *Enfer*, LXXII.
2. *Id.*, VI.

Pommier est aussi maladroit dans l'emploi des procédés de style que dans l'usage qu'il fait du vocabulaire. Je ne donnerai que deux exemples d'inversions vraiment pénibles :

Les messalines émérites,
Aux fastes de la honte inscrites.....
Leurs corps sur une large tôle
Noircissent comme des marrons[1].

Jamais le bruit ne diminue,
Et toujours ronfle et continue
Le *caverneux charivari*[2].

Conclusion. — L'édition Garnier in-12 de l'*Enfer* est précédée d'un *Avant-Propos* anonyme qui est loin d'être élogieux. « Cet *Enfer* est avant tout, je le crains bien », dit le critique, « l'enfer de la pauvre langue française qu'on y torture à plaisir » (p. 30).

Ce n'est certes pas M. Amédée Pommier qu'on accusera de marchander sur l'expression. Les épithètes les plus risquées, les plus hétéroclites, les façons de parler les plus malsonnantes, sont justement celles qu'il s'attache à recueillir et qu'il emploie résolument. Archaïsmes, néologismes, latinismes, ronsardismes, barbarismes, tout lui est bon ; et cela forme une bigarrure encyclopédique, empruntée à tous les glossaires et à toutes les classes, depuis le langage poétique le plus élevé jusqu'au jargon de la populace la plus infime. Quand deux mots se détestent, il les oblige à vivre ensemble. L'incompatibilité d'humeur, ce motif de divorce, est pour lui une raison de les marier[3].

Et le critique accuse Pommier de procéder « par le contraste et la saccade », d'abuser du pittoresque, de violenter la métaphore, d'« accréditer tous les genres d'exagération » (p. 23-24). Nous n'y contredirons pas. Mais il est injuste d'accuser ici « la fameuse école de l'art pour l'art, cette école de l'effet quand même et de l'image à tout prix » (p. 31). Il est injuste de classer Pommier parmi les « stylistes et fantaisistes, comme ils s'appellent » (p. 23). S'il y a là anarchie, *sans-culottisme*, c'est le fait d'un individu, non d'une école. — Pommier est d'ailleurs représentatif de quelques écrivains plus médiocres encore et plus oubliés que lui. Il ne faut pas, comme Deschamps le disait jadis, juger d'une armée sur quelques francs-tireurs ou sur quelques traînards.

1. *Enfer*, LXVII-LXVIII.
2. *Id.*, CXIII.
3. P. 24-25.

CONCLUSION GÉNÉRALE : LA POÉSIE ROMANTIQUE

Vers 1880, la révolution linguistique déchaînée par les Romantiques semble, en poésie, avoir développé toutes ses conséquences. Hugo est tombé dans le verbalisme ; Banville dans le calembour ; Pommier dans l'anarchie. Glatigny, plus sage ou moins audacieux, suit une route différente ; acceptant du romantisme tout ce qu'il apporte d'utile, il renonce aux mots extraordinaires, aux procédés excessifs ; il se rapproche des Parnassiens. Mais la facilité de la forme dissimule mal le vide du fond.

L'œuvre des grands romantiques est achevée. Victor Hugo, qui a subi l'influence de Vigny, de Lamennais et peut-être de Lamartine, a joué dans cette révolution linguistique le rôle principal. Il a transformé la langue et le style, encore « classiques », de Lamartine et de Vigny. Mais il ne faudrait pas négliger l'action que ses disciples, les Sainte-Beuve, les Gautier, les Musset, ont pu exercer sur lui. Ce sont là de grands noms : mille autres ouvriers plus modestes — parmi lesquels nombre de professeurs — ont coopéré à la création et au développement de cette langue poétique nouvelle.

Vers 1860, il paraît dangereux de suivre plus longtemps la voie ouverte par la *Préface de Cromwell.* De bons écrivains décident de consolider les gains acquis, de perfectionner l'outil créé : l'école parnassienne inaugure un « classicisme » nouveau. D'autres poètes, plus puissants et plus profonds, continuent la révolution romantique, mais avec des aspirations toutes différentes : Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud sont les précurseurs de la révolution symboliste.

LIVRE II

LA PROSE « ROMANTIQUE »

CHAPITRE PREMIER

VICTOR HUGO

Introduction. — Ce n'est pas sans hésitation que j'avais renoncé à étudier la prose de Hugo dans le tome XII de cette *Histoire*. Toutefois, si les romans « anglo-normands » de Hugo[1], groupés entre 1862 et 1874, constituent un ensemble bien homogène, *Les Misérables*, dont la date de conception est de peu postérieure à 1830, ont conservé en partie la tonalité, si je puis dire, de la première manière de Hugo. Ce chapitre peut donc étudier sans trop de présomption *Victor Hugo prosateur*.

Pour être complet, je devrais considérer, non seulement les romans historiques de Hugo (sans oublier *Bug-Jargal*, à la fois historique et exotique), mais aussi les essais (*Littérature et Philosophie mêlées*).

1. En voici brièvement l'histoire :

Les Misérables (la préface est datée de Hauteville-House, 1er janvier 1862). Conçu après 1830, commencé en 1845-1848, le roman a été revisé et complété de 1860 à 1862. Il a porté successivement trois titres : *Les Misères*, *Jean Tréjean*, *Jean Valjean* ; le titre définitif date de 1860. Une préface « philosophique », datée du 14 août 1860, que Victor Hugo a renoncé à publier, se trouve dans l'édition de l'Imprimerie Nationale, t. I, p. 309-400.

Les Travailleurs de la Mer, commencé le 4 juin 1864, a été terminé le 29 avril 1865, et mis en vente le 12 mars 1866. Hugo regrettait (26 avril 1866) d'avoir changé le titre primitif (*Gilliatt le Malin*).

L'Homme qui rit, commencé à Bruxelles, 4, place des Barricades, le 21 juillet 1866, jour de la fête de Hugo, a été terminé le 23 août 1868 ; la plus grande partie en a été écrite à Guernesey. La préface est datée d'Hauteville-House, avril 1869. *L'Homme qui rit* devait être le premier d'une série de trois volumes : *L'Aristocratie* — *La Monarchie* — *Quatrevingt Treize*.

Quatrevingt Treize, conçu au début de 1841, a été commencé à Hauteville-House, le 16 décembre 1872 ; il a été terminé le 9 juin 1873. Hugo avait songé à deux autres titres : *XVIIIe siècle* ; *Les Inexorables* (par opposition à : *Les Misérables*).

Toutes les références (sauf indication contraire) renvoient à l'édition de l'Imprimerie Nationale.

Je néglige aussi la langue des préfaces ; on la retrouve un peu partout dans l'œuvre de Hugo, pour peu que le sujet s'y prête ; elle est particulièrement caractéristique de sa façon de penser et de sa manière d'écrire.

LES THÉORIES DE HUGO. — Outre ses nombreuses préfaces et le volume intitulé *Littérature et Philosophie mêlées*, que l'on peut considérer comme un ouvrage de doctrine, Victor Hugo, soit dans des « pensées » inédites, soit dans des notes marginales, soit dans ses lettres, a exprimé, d'une manière à la fois précise et éclatante, ses théories linguistiques (il serait désirable que ces documents fussent réunis, comme le furent jadis tous les textes de Voltaire qui portent sur le même sujet). Je ne puis donner ici qu'un petit nombre d'exemples significatifs.

Hugo a eu conscience de la valeur respective de la prose et du vers. « La prose et le vers ne sont que des matières dont se sert le poète, fondeur et ciseleur, pour faire les figures de ses idées. Le vers, c'est le marbre ; la prose, c'est l'airain. » Aucune des deux matières n'est supérieure à l'autre : « le métail de Corinthe vaut la pierre de Carrare ». Les sujets « où se mélangent dans une proportion quelconque l'humain et le divin, l'idéal et le réel », peuvent indifféremment être traités en prose ou en vers. Mais « il y a d'autres idées qui exigent impérieusement le marbre blanc, transparent et rêveur du vers. La beauté pure veut le vers. Une Vénus en bronze serait une négresse » (*Post-Scriptum*, p. 514 ; date : 1834-1836).

Le problème de la nature du roman a aussi inquiété Hugo. Les livres, dit-il, doivent « devenir européens, je dis plus, humains. De là une nouvelle logique de l'art, et de certaines nécessités de composition qui modifient tout, même les conditions, jadis étroites, de goût et de langue, lesquelles doivent s'élargir comme le reste »[1]. L'adjectif qui peut caractériser les romans de Hugo est l'adjectif *épique*[2].

Mais, si Hugo est l'homme des grandes conceptions, il n'en méprise pas pour autant les petits détails. Relisant l'exposition du monde dans la préface philosophique des *Misérables*, il écrivait en marge du manuscrit : « Cette peinture de la terre est un écorché ; mettre de la chair dessus. » — Il prévoyait même une nouvelle disposition typographique, destinée à aérer le texte : « Peut-être le couper en alinéas[3] peu inter-

1. Hugo à M. Daëlli, 18 oct. 1862 (*Misérables*, t. V, p. 296-297).

2. Après l'échec de *L'Homme qui rit*, Hugo constatait avec mélancolie : « J'ai voulu abuser du roman, j'ai voulu en faire une épopée. J'ai voulu forcer le lecteur à penser à chaque ligne. De là une sorte de colère du public contre moi » (*Homme qui rit*, p. 590).

3. Victor Hugo attachait une très grande importance aux alinéas. L'imprimeur en ayant pris à son aise avec les indications du manuscrit, il se fâche : « Une imperfection typogra-

lignés avec de grands blancs pour les grandes divisions» (*Misérables*, t. I, p. 313). — La ponctuation est voulue et réfléchie : « Toutes les fois qu'il y a une *virgule* avant un *et*, le correcteur ôte la virgule. Or la virgule doit souvent être placée avant une conjonction ; cela dépend du sens. *Suivez scrupuleusement ma ponctuation*» (c'est Hugo qui souligne ; *Misérables*, t. V, p. 318 ; cf. encore la lettre à Lacroix du 5 février). Soucieux aussi de l'intonation, il exige : « ne jamais mettre de points suspensifs[1] où je n'en mets pas» (*Id.*, t. V, p. 316). — Les majuscules ont pour lui une valeur particulière : « Ne pas mettre habituellement de majuscule à l'océan. Quand il faudra la majuscule, je l'indiquerai» (*Travailleurs de la Mer*, p. 495 ; p. 501, il précise : « là où il est personnifié»). Il s'agit de noter une intonation particulière[2]. Mais, quand il s'agit d'ordres religieux, il est à peu près indifférent d'écrire *Bénédictin* (nom propre) ou *bénédictin* (nom commun) : de tels noms peuvent en effet être classés dans l'une ou l'autre catégorie. Victor Hugo tenait pour le nom commun : « ôter toutes les majuscules de toutes les dénominations d'ordres religieux sans exception : *bernardins*, *camaldules*, etc.» (Hugo à Lacroix, 12 février 1862 ; *Misérables*, t. V, p. 319). Il écrit de même « un *anglais*» là où nous écrivons « un *Anglais*». — Il a d'ailleurs des idées très précises sur l'orthographe ; il note sur épreuve : « j'ai déjà fait observer que *quatrevingt* ne veut pas de trait d'union ; c'est un seul mot, ne pas l'oublier» (*Quatrevingt Treize*, p. 450). Parfois son orthographe est archaïque et réactionnaire ; il tient pour *patriarchal* : « la vieille orthographe *patriarchal* est la bonne, la maintenir» (*Travailleurs de la Mer*, p. 495). Ailleurs il est farouchement révolutionnaire : « Partout où il y a bluets, mettre bleuets. *Bleuet* vient de *bleu*. Ne tenir aucun compte de la stupide orthographe des dictionnaires qui sont tous faits par des ânes» (*Misérables*, t. V, p. 319 ; lettre à Lacroix du 12 février 1862).

Le « grammairien ». — Hugo, sans montrer un respect aveugle pour les injonctions de « Notre-Dame la Grammaire» (dont l'autel, d'ailleurs, était servi alors par des prêtres indignes), fait preuve d'un sens linguistique souvent très fin. *Broussailles* est généralement employé au

phique (trois lignes seulement au haut d'une page) n'est rien à côté d'un contresens littéraire » (Hugo à Lacroix, 16 janvier 1862 ; cf. aussi, 5 février, *Misérables*, t. V, p. 318 ; tout le texte est à lire et à méditer).

1. Il n'aimait pas non plus les*** : « Se défier des... et des*** » (A propos de G*** ; *Misérables*, t. V, p. 317).

2. Dans *Les Travailleurs de la Mer*, le chapitre *Sub Umbrâ* est particulièrement caractéristique (p. 300-304). Je note, p. 300 : l'*Inconnu* ; — p. 301, l'*Ignoré*..... ; on est en présence de *Tout*, d'où la soumission, et de *Plusieurs*, d'où la défiance ; .....le *Mal* ; — p. 302, le *Bien*....., l'*Ombre* ; — p. 304, la *Nuit*. — Ton général du chapitre : « L'inaccessible ajouté à l'impénétrable, l'impénétrable ajouté à l'inexplicable, l'inexplicable ajouté à l'incommensurable, tel est le ciel » (p. 301).

pluriel ; c'est une affaire de concept (la chose est vue comme une pluralité d'épines, de ronces, etc.). Hugo préfère le singulier : « La mère échevelée, déchirée, saignante, s'était laissée rouler de *broussaille* en *broussaille* dans le ravin » (*Quatrevingt Treize*, p. 304 ; cf. p. 69 : « Derrière une *broussaille*, il s'arrêta » [le marquis de Lantenac]). *Broussaille* désigne pour Hugo une variété particulière de buisson (épineux) derrière lequel Lantenac peut se dissimuler.

« Ça » renvoie habituellement à des choses. Mais une vivandière dira : « Ils sont gentils, ces petits ; *ça*[1] vous a déjà l'air d'être des personnes » (*Id.*, p. 10). Les petits, pour la vivandière, sont classés dans la catégorie des choses. Hugo use fréquemment de l'indéterminé « cela ». Tantôt « cela » désigne un ensemble : « Il y a encore une certaine grâce dans une fête morte. *Cela* a été heureux. Sur ces chaises en désarroi, parmi ces fleurs qui se fanent, sous ces lumières éteintes, on a pensé de la joie » (*Misérables*, t. V, p. 224). Plus souvent ce sont des groupes humains : « Sept ou huit soldats disposés en peloton venaient de déboucher dans la rue Polonceau. Il voyait briller les bayonnettes. *Cela* venait vers lui » (*Id.*, t. II-III, p. 162). « Un demi-cercle de masques farouches s'ébaucha confusément dans la brume. Ces faces regardaient et approchaient. *Cela* était probablement des hommes » (*Misérables*, *Reliquat*, t. IV, p. 365). Ce dernier exemple est particulièrement caractéristique ; quand il s'agit de groupes humains (ou d'individus), « cela » est pour Hugo un moyen de « déshumanisation ».

Hugo fait preuve aussi de maîtrise dans le maniement des articles. Il s'agit de décrire la mer au début d'une tempête : « La mer qui, le moment d'auparavant, avait des écailles, avait maintenant une peau. Tel est ce dragon. Ce n'était plus *le* crocodile, c'était *le* boa » (*Homme qui rit*, p. 83). L'article défini généralise (cf. : « ce n'était plus *un* crocodile, c'était *un* boa » ; l'article indéfini particularise). L'article partitif conquiert de nouveaux emplois : « [La pieuvre] a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est *de la* maladie arrangée en monstruosité » (*Travailleurs de la Mer*, p. 372). Dans l'exemple qui suit, la suppression de tout article est particulièrement heureuse : « Les enfants acceptent tout de suite et familièrement la joie et le bonheur, étant eux-mêmes naturellement *bonheur* et *joie* » (*Misérables*, t. II-III, p. 101). « Bonheur » et « joie » cessent d'être « actualisés ».

1. Cf., dans *Les Misérables*, t. II-III, p. 478, le dialogue entre le Jondrette et sa femme. Le Jondrette vient de reconnaître la « demoiselle » qui accompagnait M. Leblanc :

— C'est elle !
— Ça? dit la femme.
— Ça ! dit le mari.

Aucune expression ne saurait rendre ce qu'il y avait dans le *ça* de la mère. C'était la surprise, la rage, la haine, la colère, mêlées et combinées dans une intonation monstrueuse.

Il semble parfois que Hugo, jonglant avec les adjectifs verbaux (variables) et les participes présents (invariables), s'amuse à fabriquer de beaux exemples pour grammairiens subtils : « De longues flammèches s'envolaient au loin et rayaient l'ombre, et l'on eût dit des comètes *combattantes*, *courant*[1] les unes après les autres » (*Quatrevingt Treize*, p. 303). A l'occasion, il n'hésite pas à donner à Lacroix (et aux médiocres praticiens de l'époque) de précieuses leçons sur la concordance des temps : « Vous vous trompez dans vos questions grammaticales..... ; on dit indifféremment : "Cela l'étonnait que Paris *soit* si grand", ou : "que Paris *fût* si grand". *Soit* vaut mieux si l'on veut exprimer la permanence du fait » (*Misérables*, t. V, p. 322).

Les « couleurs ». — C'est, pour Hugo, un problème essentiel : « une nouvelle logique de l'art » modifie « même les conditions, jadis étroites, de goût et de langue, lesquelles doivent s'élargir comme le reste » (cf. ci-dessus, p. 6, n. 3). Évidemment *Les Misérables* exigeaient d'autres « moyens » qu'*Ourika*.

Les langues étrangères. — Le livre de l'avenir devant être non seulement européen, mais humain, Victor Hugo usera dans ses romans de toutes les langues de l'univers. Dans le chapitre X des *Travailleurs de la Mer* (p. 113-114), c'est une véritable orgie de mots originaires de tous les pays possibles et imaginables. L'espagnol, selon Hugo, étant aux Iles anglo-normandes la langue de la contrebande, nous nous heurtons, entre autres citations (p. 49, 281, etc.), à une longue conversation en espagnol (*Id.*, p. 159-164) dont la traduction est donnée en bas de page : Hugo profite de l'occasion pour introduire deux mots de basque (p. 161). — Il est moins aisé de faire intervenir les marins de Venise (*luoghi spavantosi*, p. 323), et c'est comme par hasard que Hugo nous apprend que de « magnifiques tentures de faïence » se disaient « en Portugal *azulejos* » (*Id.*, p. 17). — Enfin, pour pouvoir citer du turc, il faut qu'il fasse de Rantaine[2] un polyglotte : « [il] savait du turc ; au lieu de *guillotiné*, il disait *néboïssé* » (*Id.*, p. 97). Vinos et Fibi, deux vagabondes « à demi sauvages et restées effarées », « parlaient *bréhaigne* entre elles » (*Homme qui rit*, p. 268 ; cf., p. 247 : « deux femmes *bréhaignes*, c'est-à-dire bohémiennes »). — Il n'est pas étonnant de rencontrer un peu partout de l'anglais[3]. — Le latin est

1. Les comètes appartiennent à la catégorie des comètes combattantes (cf. : « les unités combattantes ») ; l'action de « courir », au contraire, est limitée dans le temps.

2. Ursus aussi est polyglotte (*Homme qui rit*, p. 268) : il assimile « le compartiment central de la Green-Box à l'*arradash* d'une hutte abyssinienne » (c'est moi qui souligne).

3. Il est plus curieux de trouver une phrase anglaise traduite mot pour mot : « L'Angleterre était hors de Cromwell » (en 1660 ; *Homme qui rit*, p. 160).

aussi fréquent ; le grec, plus rare ; dans la *Préface* philosophique des *Misérables*, Hugo avait écrit, de la mer : « L'hymne homérique l'appelle Fracas ; Érispharagos » (*Misérables*, t. I, p. 324). — Hugo est amené, dans les *Travailleurs de la Mer*, et surtout dans *Quatrevingt Treize*, à citer du breton : je donnerai seulement un nom propre, celui d'un « antique poète inquiet », « ce Jérémie de la mer », Lhy-ouar'h-henn[1]. Hugo abuse quelque peu de ces vocables horrifiques.

LES « BAS-LANGAGES ». — Il est plus naturel, et plus heureux, d'user de toutes les ressources de la langue française, y compris ses patois : d'ailleurs la couleur locale et la couleur sociale l'exigent. Là Hugo se révèle un maître : il a l'art merveilleux de créer du populaire qui est à la fois authentique et « hugolien », de l'enfantin qui est à la fois joli et vraisemblable.

LE PARLER ENFANTIN. — Parfois Hugo cite un mot d'enfant qui l'a frappé par sa justesse : « Thénardier était arrivé sur ce que les enfants, dans leur langue figurée, appellent *le coupant du mur* » (*Misérables*, t. IV, p. 149). « *Poupoupe* » (soupe) est du français de bébé (Georgette, *Quatrevingt Treize*, p. 233). Un dialogue entre René Jean et Georgette ne manque pas de charme. Georgette appelle les hirondelles des « cocos ». René Jean ne peut pas tolérer cet abus :

— Mademoiselle, on ne dit pas des cocos, on dit des oseaux.
— Zozo, dit Georgette (*Id.*, p. 235 ; cf. *passim*, tout le chapitre, p. 231-243).

Un dialogue entre Gros Alain et Georgette (*Id.*, p. 446) a été supprimé par Hugo, qui a senti ce que ce procédé avait d'un peu grossier.

C'est sans doute pour cette raison que Cosette (qui a huit ans) parle déjà comme une femme (du peuple) :

— Qu'est-ce que Ponine et Zelma ?
— Ce sont les demoiselles de madame Thénardier. Comme qui dirait ses filles (*Misérables*, t. II-III, p. 101).

Ce mélange d'enfantin et de populaire est une trouvaille.

LE PARLER POPULAIRE. — Je classe sous ce terme général des faits linguistiques complexes ; le concept « peuple » embrasse des person-

1. *Travailleurs de la Mer*, p. 11. — *Keksekça* (« qu'est-ce que c'est que cela ») fait sur Hugo l'effet d'un « mot russe ou polonais, ou d'un de ces cris sauvages que les yoways et les botocudos se lancent du bord d'un fleuve à l'autre à travers les solitudes » (*Misérables*, t. IV, p. 128). Le manuscrit portait d'abord : « les Ogibbevas ». C'est sans doute parce qu'il les avait déjà cités dans le chapitre consacré au père Gillenormand que Hugo les a remplacés par les Botocudos. — Hugo cherche à la fois la couleur vive et la diversité. — Sur les noms propres étrangers, voyez pp. 17-18, 89-90.

nages de caractères fort différents, que Victor Hugo diversifie avec le plus grand soin.

Le procédé le plus simple pour « faire du populaire » consiste — Henry Monnier ne s'en prive pas — à accumuler des fautes de vocabulaire, de morphologie et de syntaxe. Hugo méprise ce moyen, trop commode, et qui détonne dans un texte littéraire. Il avait ajouté en marge de son manuscrit : « Une "lady" qui oublie sa dignité jusqu'à faire son lit ou balayer sa chambre dans l'occasion déchoit immédiatement : ce n'est *pas-t-une* dame, c'est une femme » (*Travailleurs de la Mer*, p. 480). En se relisant, il a barré sa phrase, qui pourtant présente de façon amusante une observation assez fine.

Le « peuple » possède un vocabulaire à lui : « je te grifferais, je te *graffignerais* », dit Favourite, qui a « de l'instruction » (*Misérables*, t. I, p. 139). Victor Hugo, traduisant *graffignerais*, a-t-il craint qu'on ne comprît pas le mot ? L'un des inconvénients des mots « populaires » est en effet qu'ils risquent de ne pas être intelligibles au lecteur cultivé.

L'expression imagée est une ressource plus précieuse. « Je serais devenu fou furieux, *vrai fou à camisole* », dit Fauchelevent (*Misérables*, t. II-III, p. 270 ; Jean Valjean a failli être étouffé).

— Il me semble que j'entends lé canon.
L'hôte écouta.
— Oui, citoyen. Et la fusillade. *On déchire de la toile* (*Quatrevingt Treize*, p. 78).

Hugo distingue les innombrables nuances du parler des « simples ». Le « soldatesque » doit être classé à part : il mélange de façon variable la langue du peuple et l'argot militaire. La vivandière a donné à boire aux petits :

Le premier but et fit la grimace.
Le second but et cracha.
— C'est pourtant bon, dit la vivandière.
— C'est du *coupe-figure* ? demanda le sergent (*Quatrevingt Treize*, p. 14).

La cantinière s'intéresse surtout aux bébés :

« Comment s'appelle *la téteuse ?* » demande-t-elle à la mère (*Id.*, p. 9). Et elle constate : « *la momignarde* qui tette est *fameusement gouliafre* » (p. 11). Apitoyée, elle trouve tout de suite une situation sociale pour Michelle Fléchard : « vous serez la cantinière *numéro deux*, je vous montrerai *l'état*..... ; *on* a son bidon et sa clochette..... ; les blessés, *ça* a soif..... ; comme c'est *godiche* de se battre ! Venez avec nous. Si je suis tuée, vous aurez *ma survivance*. Voyez-vous, j'ai l'air *comme ça*,

mais je suis *une bonne femme et un brave homme* » (*Id.*, p. 12). On peut se demander si le dernier trait ne sent pas un peu l'homme de lettres, mais ce qui précède est d'un naturel parfait.

La langue des grenadiers est assez différente. Le sergent plaisante : « Les Fléchards sont les Fléchards, comme les Radoub sont les Radoub »..... « Qu'est-ce qu'ils *fléchardaient*, tes Fléchards? » (*Id.*, p. 10). Mais voici qui est de la philosophie de l'histoire : « c'est tout de même un véritable *massacrement pour l'entendement d'un honnête homme*, que de voir *des iroquois de la Chine* qui ont eu leur beau-père estropié par le seigneur, leur grand-père galérien par le curé, et leur père pendu par le roi, et qui se battent, nom d'un petit bonhomme ! et qui se fichent en révolte, et qui se font écrabouiller pour le seigneur, le curé et le roi » (*Id.*, p. 12).

Le Caimand[1], qui est un mendiant, parle par proverbes : « les événements sont les événements », dit-il (*Id.*, p. 74). Il constate : « les riches, ça a sur nous un avantage, c'est que ça mange tous les jours. Manger, ça conserve » (*Ibid.*). Parfois on croit entendre Hugo lui-même : « Parce que je songe, on croit que je sais » (*Id.*, p. 75).

J'hésite à placer ici la chanson que Hugo met dans la bouche de Gavroche. Toutefois la variante peut être considérée comme populaire :

Je n'aime pas l'eau claire,
C'est la faute à Voltaire ;
J'aime le curaçao,
C'est la faute à Rousseau
(*Misérables*, t. V, p. 312.)

FRANÇAIS DIALECTAL ET PATOIS. — Ce qui semble avoir tout d'abord attiré Hugo dans ces parlers, c'est le pittoresque et la sonorité des mots : « La nuit passée, nous avons couché dans une *émousse* » (« un arbre creux » ; *Quatrevingt Treize*, p. 14). « Cet espèce de logis sous terre..... s'appelle en langue paysanne *carnichot.* Ce nom s'applique aussi à des cachettes pratiquées dans l'épaisseur des murs..... C'est meublé de quelques pots, d'un grabat de paille ou de goëmon lavé et séché, d'une grosse couverture de créseau et de quelques mèches de suif avec un briquet et des tiges creuses de brane-ursine pour allumettes » (*Id.*, p. 73).

Dans les Iles anglo-normandes, Hugo s'est intéressé au patois pour lui-même. Certes, des mots comme *épluque-pommiers* (*Travailleurs de la Mer*, p. 71) ou *sarregousette* (*Id.*, p.67) ne pouvaient manquer d'atti-

1. Connu en Lorraine, où il désigne un mendiant, ce mot doit être rapproché du verbe *quémander* (*caimander*, *Dict. de l'Acad.*, 1694-1740).

rer son attention ; mais il reproduit aussi des conversations (sur le maçon, par exemple, qui était tombé d'un toit) :

— Il guarit.
— Ver dia ! il a chu de plus haut que ce grand pau[1]. C'est ravissant qu'il ne se soit rien rompu (*Id.*, p. 66-67).

Hugo s'amuse évidemment quand il admire le talent des *bouselières* :

A Aurigny, on a une mode. On prend de la bouse de vache et on la jette contre les murs. Il y a une manière de la jeter. Quand elle est sèche, elle tombe, et l'on se chauffe avec cela. On appelle ces bouses sèches, des coipiaux. On n'épouse une fille que si elle est bonne bouselière (*Id.*, p. 85).

Mais il n'hésite pas à faire, à l'occasion, un cours de patois :

Le sénéchal a requis du prévôt le serment..... ; ledit prévôt, ayant levé la main et salué le seigneur, a dit : — Je l' jurons.
L'archipel normand parle français avec quelques variantes, comme on le voit. Paroisse se prononce paresse. On a «un mâ à la gambe qui n'est pas commua». — Comment vous portez-vous ? Petitement. Moyennement. Tout à l'aisi. C'est-à-dire : mal, pas mal, bien. Être triste, c'est «avoir les esprits bas»..... (*Id.*, p. 31).

Il n'est pas douteux que l'emploi du parler local, surtout dans *Les Travailleurs de la Mer*, ne contribue à créer ce qu'on peut appeler l'atmosphère du roman[2].

L'ARGOT DES MALFAITEURS[3]. — Un livre entier des *Misérables*, le livre VII, est consacré à l'argot des malfaiteurs (voyez H. L., t. XII, p. 400-409). Victor Hugo appréciait le pittoresque de cette langue du crime. Admirant ce chef-d'œuvre qu'est un gros sou évidé où l'on peut dissimuler une lime, il note : « ces produits hideux et délicats d'un art prodigieux sont dans la bijouterie ce que les métaphores de l'argot sont dans la poésie» (*Misérables*, t. II-III, p. 522).

Bon observateur, Hugo distingue l'argot du Temple (Babet), l'argot des barrières (Brujon), nettement différents du français populaire de Paris (Gueulemer) : un enfant se dit « mion», « môme», « moucheron» dans ces trois « dialectes» (*Id.*, t. IV, p. 153).

A l'argot des malfaiteurs s'oppose un argot des policiers : « [Javert],

1. *Pau*, poteau [Note de Hugo].
2. J'examine ici l'emploi des parlers locaux uniquement du point de vue littéraire. Voyez aussi le chapitre consacré aux bas-langages.
3. Sous le titre : *Les Misérables de Victor Hugo, sur l'air de Fualdès* (prix : 0,25), Joseph Lavergne a publié un *Petit Dictionnaire initiant au beau langage tous les lecteurs de cet ouvrage.* — Voici, à titre de curiosité, les mots qui commencent par B : *Ballader* (promener), *Battant* (ventre), *Bazar* (maison), *Becqueter* (manger), *Béguin* (amour), *Bénef* (gain), *Bitume* (métier de fille), *Bœuf* (y perdre), *Boule de son* (pain bis), *Braise* (argent).

sûr qu'il y avait *un nid* là, sûr d'être *en bonne fortune.....*, avait fini par se décider à monter» (*Id.*, t. II-III, p. 527).

Fortement coloré et d'une valeur expressive indiscutable, l'argot des malfaiteurs ne peut être employé qu'exceptionnellement, quand le romancier met en scène des milieux «spéciaux».

LA COULEUR DES TEMPS. — L'emploi d'un patois ou d'un argot fournit à la fois la couleur locale et la couleur sociale : seuls les gens de basse classe, dans les romans de Hugo, usent d'une langue autre que le français commun. La couleur des temps se présente d'une manière différente. Quand Victor Hugo évoque à nos yeux une séance à la Chambre des Lords (*L'Homme qui rit*, livre VIII, p. 441 et suiv.), il est obligé de recourir à un vocabulaire anglais, l'histoire de France ne lui offrant rien de similaire. Mais, de façon générale, l'Angleterre du XVIIe siècle est décrite avec des mots et des expressions de France[1] : «une voiture de voyage, reconnaissable à sa *loge de carrosse*, qu'on appellerait aujourd'hui cabriolet» (*Id.*, p. 335) ; «Les postillons..... étaient vêtus du *hoqueton* royal» (*Id.*, p. 443). D'autres vocables sont plus extraordinaires[2] : *triveline* (p. 252), *chiffonie* (p. 242), *engastrimythe* (p. 8).

L'archaïsme est moins sensible dans les autres romans. Dans *Les Travailleurs de la Mer* (p. 172), par exemple, Hugo nous apprend qu'un *louis* n'est pas un *napoléon* (pour H. D. T., l'un et l'autre valait vingt francs). Il s'agit de l'achat d'un revolver, chose alors nouvelle :

— Voulez-vous cinq louis ?
— Non, six. Un par trou.
— Eh bien, six napoléons.
— Je veux six louis.

1. Il est nécessaire de distinguer, parmi les mots qui nous paraissent archaïques, ceux que Hugo estimait être «de la bonne vieille langue française». Lacroix avait souligné sur une épreuve le mot *récri* (des habitants) ; Hugo proteste et maintient le mot (*Misérables*, t. V, p. 321 ; il s'agit des travaux exécutés dans les égouts de Paris, «au grand récri des habitants»). Pour lui *récri* était donc encore «vivant». *Récri* : ⊖ God., God. comp. ; Acad. 1798, 1835, 1878 ; Comp. 1842 ; Littré, Supp., Add. ; H. D. T. — Est-ce un mot que Hugo a entendu dans les Iles anglo-normandes ?

2. Hugo prend soin d'expliquer *engastrimythe* : «Ursus était ventriloque. On le voyait parler sans que sa bouche remuât. Il copiait, à s'y méprendre, l'accent et la prononciation du premier venu ; il imitait les voix à croire entendre les personnes. A lui seul, il faisait le murmure d'une foule, ce qui lui donnait droit au titre d'engastrimythe.» — *Engastrimythe* : ⊖ Acad. 1835, 1878. — Est dans Boiste 1829 ; Acad. Comp. 1842 ; Littré ; H. D. T.

Chiffonie est traduit : «Ursus montrait à la foule sa chiffonie et disait : "En latin organistrum."» — *Triveline* est éclairé par le contexte : «Au moment où la triveline s'écartait, la foule massée devant la Green-Box ne voyait que du noir.»

De même : «(Dea) toucha ses vêtements.

L'esclavine, dit-elle. Le capingot. Il n'y a rien de changé. Tout est comme auparavant» (*Id.*, p. 527). — L'*esclavine* est un «vêtement velu à la mode slave» (Acad. Comp. 1842 ; Vieux langage). — *Capingot* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; Compl. 1842 ; Littré, Supp., Add. ; Larousse 1867 ; H. D. T.

— Vous n'êtes donc pas bonapartiste ? vous préférez un louis à un napoléon ? Parisien, dit Peaurouge, sourit.
— Napoléon vaut mieux, dit-il, mais Louis vaut plus.
— Six napoléons.
— Six louis. C'est pour moi une différence de vingt-quatre francs.

Un lecteur qui ne s'aviserait pas que le Paris des *Misérables* n'est pas celui de 1862 se tromperait lourdement. Voyez en particulier l'habillement de Tholomyès et celui de Fantine (p. 91). Soulignons ici le soin extrême que Victor Hugo apportait à ses reconstitutions. Exilé, il priait un ami parisien, Théophile Guérin, de lui préciser, dans la rue de l'Homme Armé, la place exacte occupée par le réverbère. Guérin lui répondit que la rue étant depuis longtemps éclairée au gaz, il ne restait aucune trace de réverbère ; Hugo pouvait donc le placer à sa convenance[1].

LES NOMS PROPRES. — Les noms propres sont un des éléments essentiels de la couleur des lieux et des temps. Les noms des personnages doivent, par surcroît, évoquer non seulement leur rang social, mais aussi leur caractère.

Parfois Hugo se documente : les surnoms des Chouans sont empruntés à Duchemin-Descepeaux, *Lettres sur l'origine de la Chouannerie*, Impr. royale, 1825.

Le plus souvent il crée : au-dessous du titre *Les Misérables*, on peut lire, sur le manuscrit : *M. Malmitaine*, *Croquevignolle* (*Misérables*, t. V, p. 309), noms d'un pittoresque facile (cf. *Tangrouille*, qui se nommait d'abord *Grehudic*, *Travailleurs de la Mer*, p. 486). — Les noms étrangers sont de la même veine ; en voici une liste (*Homme qui rit*, p. 118) : « *Doctor Gernardus Geestemunde* ; *Barbara Fermoy*, de l'île *Tyrryf*, dans les Ébudes [*sic*] ; *Gaïzdorra*, captal ; *Giangirate* ; *Jacques Quatourze*, dit *le Narbonnais* ; *Luc-Pierre Capgaroupe*, du bagne de Mahon. » Hugo avait établi une première liste : « *Galdastigazù*, du Val d'Andorre, chirurgienne ; *Niclich*, voué au noir ; *Pierre-Jean Gernard*, ancien notaire royal ; *Carcagente*, du bagne de Mahon » (*Id.*, p. 545). — Un Irlandais nommé *Guilbardine* et un Écossais appelé *Helmstail* (*Ibid.*) deviennent « un Irlandais de Tipperary, nommé du nom de sa montagne natale *Phelem-ghe-Madone*, et un Écossais appelé *Helmsgail* (*Id.*, p. 221).

Pour les noms français, il est assez facile de voir pourquoi *Sylvanie* est devenue *Baptistine* (*Misérables*, t. I, p. 417), et *Mme Marthe*,

1. Moore (Olin H.), *Realism in* Les Misérables, PMLA, mars 1946, p. 213. — Dans cette même lettre, Guérin offrait à Hugo, pour le cas où il en aurait besoin, « un plan de façade naïf ».

M[me] *Magloire*. *Pontmercy* a été préféré à *Pontchaumont*, *Pontverdier*, *Pontbéziers*, *Pontvitry*, *Pontverdan*, *Pontbadon*, *Pontflorent* (*Id.*, t. II-III, p. 565), parce qu'il permet d'expliquer l'erreur de Thénardier (quand Pontmercy mourant lui dit son nom, Thénardier n'entend que... *mercy* et croit qu'il lui dit : « merci »). Il est moins aisé de deviner pourquoi *Gustave Lebotelier* s'est finalement appelé *Félix Tholomyès* (*Id.*, t. V, p. 315) et pourquoi Hugo, après avoir hésité, s'est arrêté à *Jean Valjean*. Aujourd'hui tous ces noms nous paraissent « naturels », mais ce n'est que l'effet d'une illusion.

Les tons. — Il est indispensable de distinguer ici le ton général du roman, et les tons extrêmement divers des personnages que Hugo met en scène.

J'ai déjà donné des exemples de la plupart de ces « tonalités » dans l'étude des « parlers ». Voici le ton noble, ou, plus exactement, le ton « marquis du XVIII[e] siècle ». Gauvain, qui est un « bleu », a fait prisonnier son oncle, le marquis de Lantenac, un « blanc », et l'a fait jeter dans une oubliette du château. Il descend lui faire visite, et son oncle l'accueille ainsi : « Bonjour, monsieur. Voilà pas mal d'années que je n'ai eu la bonne fortune de vous rencontrer. Vous me faites la grâce de venir me voir. Je vous remercie. Je ne demande pas mieux que de causer un peu..... »[1].

Dans l'ensemble, Hugo s'applique à ne pas forcer la note. Dans *Quatrevingt Treize*, le duc de Réthel plaisantait : « Madame, un vendredi, la curiosité doit faire maigre » (p. 418). Hugo a sans doute jugé que le « mot » était déplacé ; il l'a supprimé, quoiqu'il fût drôle. — Joly et Courfeyrac (*Misérables*, t. IV, p. 378 ; cf. p. 274) échangeaient une série de plaisanteries sur les parapluies :

Tiens, dit Laigle de Meaux, tu vas t'enrhumer. Pas de parapluie !

Courfeyrac haussa les épaules. L'école romantique, dont il était, a toujours haï et méprisé les parapluies.

— Un parapluie ! fit-il, jamais ! plutôt la tombe !

— Tu as tort, dit Bossuet, c'est élégant. Tu ne connais donc pas le grand chic anglais, un immense riflard?

Est-ce en considération de l'école romantique que Hugo a supprimé le passage? Je ne le crois pas. Dans le texte définitif, Joly dit :

— Courfeyrac, tu aurais dû prendre un parapluie. Tu vas t'enrhumer.

Puis le récit continue, allégé de ces mots d'esprit d'un goût douteux.

1. *Quatrevingt Treize*, p. 321. Le discours du marquis occupe quarante-cinq lignes. — Plus loin, Hugo précise : « Le marquis parlait à son aise, paisiblement, sans rien souligner, avec sa voix de bonne compagnie, avec son œil clair et tranquille, les deux mains dans ses goussets » (*Id.*, p. 322).

Chose importante, Hugo cherche dans un ensemble l'unité de ton. L'évêque Myriel « était dans son jardin, marchant, rêvant, contemplant, l'âme et la pensée tout entières à ces grandes choses mystérieuses que Dieu montre la nuit aux yeux qui restent ouverts » (*Misérables*, t. I, p. 88). Hugo a supprimé : « Il faisait un beau clair de lune. La lune avait, comme disent les paysans, mangé les nuages » (*Id.*, p. 420). Évidemment cette locution pittoresque, mais populaire, détonnait dans l'ensemble.

Le ton général du roman, quand Hugo garde la parole, oscille entre le familier de bonne compagnie[1], et, quand la situation l'exige, le ton grave du penseur. Voici un texte à la fois familier et plaisant (*Misérables*, t. I, p. 131) :

Tholomyès suivait, dominant le groupe. Il était très gai, mais on sentait en lui le gouvernement ; il y avait de la dictature dans sa jovialité ; son ornement principal était un pantalon jambes-d'éléphant, en nankin, avec sous-pieds de tresse de cuivre ; il avait un puissant rotin de deux cents francs à la main, et, comme il se permettait tout, une chose étrange, appelée cigare, à la bouche. Rien n'étant sacré pour lui, il fumait.

— Ce Tholomyès est étonnant, disaient les autres avec vénération. Quels pantalons ! Quelle énergie !

Quant à Fantine, c'était la joie. Ses dents splendides avaient évidemment reçu de Dieu une fonction, le rire. Elle portait à sa main plus volontiers que sur sa tête son petit chapeau de paille cousue, aux longues brides blanches..... Toute sa toilette avait on ne sait quoi de chantant et de flambant. Elle avait une robe de barège mauve, de petits souliers-cothurnes mordorés dont les rubans traçaient des X sur son fin bas blanc à jour, et cette espèce de spencer en mousseline, invention marseillaise, dont le nom *canezou*, corruption du mot *quinze août*, prononcé à la Canebière, signifie beau temps, chaleur et midi (*Misérables*, Ire partie, Livre III, chap. 1, *En l'année 1817*).

Ce serait là le ton de l'épopée populaire.

1. Dans la phrase suivante, Victor Hugo s'excuse d'employer une expression qu'il juge vulgaire (c'est moi qui la souligne) : « Les insurgés s'élancèrent en tumulte, et, en sortant, reçurent *dans le dos*, qu'on nous passe l'expression, cette parole de Javert :

— A tout à l'heure ! » (*Misérables*, t. V, p. 67).

« Dans le dos » évoquait sans doute, pour Hugo et pour ses lecteurs, une locution plus malsonnante.

LE VOCABULAIRE

Les théories. — A une époque où la linguistique faisait, si j'ose dire, ses premiers pas, Victor Hugo ignore (ou méprise) cette science nouvelle, et s'en fie, pour les problèmes étymologiques, à son intuition. Il affirme que « *boulevard* (*boule-vert*)..... est le même mot que *bowling-green* », et il s'étonne de constater que « nous nous sommes donné *boulingrin*. Il est surprenant qu'un personnage grave comme le dictionnaire ait de ces luxes inutiles »[1]. Il constate que « ce n'est pas sans une réelle analogie qu'une tour se nomme une *douve*, et l'on frappe quelquefois une tour d'un coup de mine comme une douve d'un coup de poinçon. La muraille se perce comme une bonde. C'est ce qui était arrivé à la Tourgue »[2].

Il n'en est que plus remarquable de constater que Hugo, de façon générale, use des mots avec une maîtrise parfaite. Non seulement il les emploie avec leur sens véritable, mais il souligne, entre des termes voisins, des nuances délicates et précieuses.

Hugo et les synonymes. — « Mademoiselle Baptistine était une personne longue, pâle, mince, douce ; elle réalisait l'idéal de ce qu'exprime le mot *respectable* ; car il semble qu'il soit nécessaire qu'une femme soit mère pour être *vénérable*[3]. — Marius dit à M. Gillenormand :

— Monsieur, ayez pitié de moi.
Ce mot *remua* M. Gillenormand ; dit plus tôt, il l'eût *attendri*, mais il venait trop tard (*Misérables*, t. IV, p. 207).

Dans un cadre tragique (une ferme incendiée), Tellmarch voit tout à coup un amoncellement de cadavres : « Il n'avait encore aperçu que *le terrible*, *l'horrible* lui apparut » (*Quatrevingt Treize*, p. 86). — Dans la Préface philosophique des *Misérables*, Hugo affirme : « L'essentiel n'est pas qu'une histoire soit *véritable*, mais qu'elle soit *vraie* » (*Misérables*, t. I, p. 11). — Hugo sait que le *démoniaque* est en butte à de

1. *Homme qui rit*, p. 272. — Il ajoute : « En amont de l'Effroc-Stone....., il y avait..... un de ces vastes terrains vagues où l'herbe pousse, appelés autrefois en France cultures et mails, et en Angleterre bowling-greens. » — *Boulingrin* représente bien *bowling-green* ; *boulevard* est le néerlandais *bolwerk*. — L'a. fr. *couture*, *culture*, désigne une terre cultivée ; un *mail* est un gros maillet ; de l'instrument, qui sert à pousser une boule de buis, le nom est passé au jeu lui-même, puis à l'allée où l'on joue à ce jeu. Actuellement, le mot, là où il a été conservé, désigne une place publique. — Dans la même page, Hugo, en veine de découvertes, assimile *Foxhall* et *Vaux-hall*.

2. *Quatrevingt Treize*, p. 226. — *Douve*, terme de fortification, désigne « la paroi d'un fossé » (primitivement « un fossé », et plus précisément « un fossé plein d'eau »). — Dans cet exemple et dans les suivants, c'est moi qui souligne.

3. *Misérables*, t. I, p. 8-9.

nombreux démons, tandis que l'*énergumène* n'est possédé que par un seul, et il nous l'apprend[1].

Parfois j'hésite à suivre le lexicologue-poète : « entre *la nuit* et *les ténèbres* », dit Hugo, « il faut distinguer. Dans la nuit, il y a l'absolu, il y a le multiple dans les ténèbres. La grammaire, cette logique, n'admet pas de singulier pour les ténèbres. La nuit est une, les ténèbres sont plusieurs »[2].

Extension de sens. — Le grand écrivain ne se contente pas d'ajouter à la précision des termes, il en élargit la signification. Le verbe *s'étager* possède un sens précis, à extension restreinte. Hugo l'emploie dans un cas particulier avec une valeur nouvelle. Il s'agit de descendre de jeunes enfants d'une tour en flammes ; une échelle est dressée : « vingt hommes accoururent..... et en un clin d'œil *ils s'étagèrent* de haut en bas, adossés aux échelons comme les maçons qui montent et qui descendent des pierres » (*Quatrevingt Treize*, p. 305). Il suffit de ce seul exemple pour comprendre comment Hugo a réussi à « enrichir » notre langue (avant Hugo, « des maisons *s'étageaient* sur les flancs d'une colline » ; « des troupes *s'étageaient* sur une hauteur »).

L'emploi de l'adjectif *cathédral*, dans la phrase suivante, doit être considéré comme une plaisanterie (La Fontaine en avait donné l'exemple) : « Avoir dédié une cathédrale à saint Paul, c'est de la bravoure. Le vrai *saint cathédral* est saint Pierre » (*Homme qui rit*, p. 278). Le chanoine cathédral est celui qui siège au chapitre d'une église cathédrale ; le saint cathédral est celui qui est digne de servir de patron à une église cathédrale.

Le « retour au sens étymologique », qui a été jadis une manie (dangereuse) des professeurs de l'enseignement secondaire, est pratiqué par Victor Hugo avec circonspection ; ce prétendu « retour » est une simple forme de l'extension de sens. Gauvain explique à Cimourdain qu'il est maintenant, grâce à lui, libre de préjugés. Quel nom employer pour exprimer cette idée que les préjugés sont comme des *liens* (terme trop matériel, trop « réaliste »)? « Les préjugés sont des *ligatures*, vous m'avez ôté ces bandelettes », lui fait dire Hugo (*Quatrevingt Treize*, p. 337). *Ligatures*, terme rare, évoque, par son origine, la même idée que « lien » ; il a le défaut d'être technique : *bandelette* le reprend et lui donne le « halo » littéraire qui lui manquait.

Il est intéressant, dans le même ordre d'idées, d'étudier les hésita-

1. *Homme qui rit*, p. 334. — Deux notes, dont l'une est une référence (deux vers latins), précisent la valeur des deux mots.

2. *Id.*, p. 89. — *Nuit* est le terme commun et « populaire » ; *ténèbres* est un terme littéraire, d'origine biblique.

tions de Hugo ; il avait l'habitude, dans ses manuscrits, de mettre deux ou plusieurs mots les uns au-dessus des autres, se réservant de choisir au dernier moment. Le 21 février 1848, il écrivait : « Qu'est-ce que les *émotions* (*commotions*) d'une ville auprès des *émeutes* (*excitations*) de l'âme? » (*Misérables*, t. II-III, p. 614).

La néologie. — Misérable ressource pour l'impuissance, le néologisme était méprisé par Hugo.

Mais il faut distinguer le néologisme et la néologie. Quand Hugo parle de l'égout Montmartre comme d'un « des plus *dédaléens* du vieux réseau »[1], il s'amuse et nous amuse. Il en est de même quand il constate qu'Ursus est « docte sous les deux espèces, il hippocratisait et il pindarisait » (*Homme qui rit*, p. 9).

Reprocherons-nous à Hugo d'avoir créé *visionné* pour l'opposer à *visionnaire* : « A maison *visionnée* habitant *visionnaire* » (*Travailleurs de la Mer*, p. 79 ; titre de chapitre). *Visionner*, depuis, a fait, avec un autre sens, une brillante carrière.

Hugo est donc resté fidèle à ses principes ; il n'a pas pratiqué le néologisme.

Termes techniques. — Hugo, si friand de mots rares, trouve dans les romans, bien plus que dans les poèmes, de nombreuses possibilités d'utiliser les termes techniques. Il s'en donne à cœur joie.

Parfois le terme technique se trouve être le mot propre. Hugo avait écrit : « les *visitants* de la Force ». Lacroix, timide, avait demandé : « *visitant* ou *visiteur* »? Hugo réplique : « *visitants* est le mot administratif » (*Misérables*, t. V, p. 322). Le problème qui se pose à nous est celui-ci : vaut-il mieux choisir le mot commun, qui passe inaperçu, ou le mot administratif, d'ailleurs clair, mais un peu « voyant »? — Dans un autre cas, Hugo a préféré à la forme étymologique la forme (incorrecte) usitée par les techniciens ; *contre-buter* et *contre-bouter* sont tous deux dans les dictionnaires ; Hugo opte pour *contre-buter* : « *Contre-buter* est le mot technique. *Contre-bouter*, plus étymologique, est admis par les dictionnaires, non par l'usage.[2] »

Le plus souvent, le terme technique est inévitable ; il n'est pas doublé d'un mot commun. Il a de plus une valeur expressive indiscutable. Encore faut-il qu'il soit intelligible. Quand une Parisienne, égarée parmi

1. *Misérables*, t. V, p. 116. — *Dédaléen* est dans Littré avec une croix et la mention : Néologisme.

2. *Travailleurs de la Mer*, p. 497, note. — *Contrebouter* (sic), opposé à *arcbouter*, est donné par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1754). H. D. T. renvoie de *contre-buter* à *contre-bouter* (1er ex., 1523). — *Contre-buter* est une étymologie populaire.

les travailleurs de la mer, s'écrie : « Je suis très ennuyée, je viens de recevoir des gouttes de pluie sur mon chapeau, il est *abricot*, et c'est une couleur qui ne pardonne pas » (*Travailleurs de la Mer*, p. 123), nous ne pouvons que sourire et admirer. Il en est de même quand Hugo écrit : « il avait vu des *trique-madame* en fleur, chose rare pour la saison » (*Id.*, p. 124). Et encore : « La baie de Cancale..... est le point du monde où les marées *marnent* le plus » (*Id.*, p. 7) ; « Qu'est-ce que c'est que ça là-bas? il y a quelqu'un en peine. C'est un *chasse-marée* de Weymouth, c'est un *coutre* d'Aurigny, c'est une *bisquine* de Courseulle..... » (*Id.*, p. 83). Ce n'est pas que je sache très exactement ce que c'est qu'une *bisquine* ; mais je m'en soucie en somme assez peu, devinant que c'est un bateau. La touche de couleur est vive, et le lecteur n'est pas gêné.

Il est plus ennuyeux pour l'auteur d'être obligé de gloser un terme inconnu. Parfois la « glose » est en elle-même pleine d'intérêt : « [Les berceaux] étaient de simples petites *crèches* de campagne, sortes de corbeilles d'osier très basses qu'on pose à terre, ce qui permet à l'enfant de sortir du berceau seul et sans aide » (*Quatrevingt Treize*, p. 228). Plus fréquemment, l'explication alourdit le récit ou la description : « une de ces brèches qu'on appelle en langue de métier *brèches sous voûte* [*sic*], c'est-à-dire..... une crevasse traversant le mur de part en part et non une fracture évasée à ciel ouvert » (*Id.*, p. 272).

Dans *Les Travailleurs de la Mer*, Hugo s'est trouvé placé devant un problème insoluble pour l'artiste. Le lecteur doit d'abord apprendre par cœur le vocabulaire de « la vieille langue de mer » (p. 86). Il achoppe ensuite contre des rébus comme celui-ci : « La "Galiote" à Lethierry n'était pas mâtée selon *le point vélique*..... ; elle avait trop de *joue* et trop de *hanche*..... ; elle tanguait peu, mais roulait beaucoup. Les tambours étaient trop hauts. Elle avait trop de *bau* pour sa longueur. Son *maître-couple* était trop large..... ; l'effort de la grande voile faisait *arriver* le vaisseau au lieu de le *soutenir au vent*. La ressource était, quand on était au plus près du vent, de larguer *en bande* la grande écoute ; le vent, de la sorte, était fixé sur l'avant par l'*amure*, et la grande voile ne faisait plus l'effet d'une voile de poupe.....[1] ». — Quand Hugo donne la parole à l'un de ses personnages, le lecteur est encore plus abasourdi. Clubin, impassible (le bateau est perdu), fait lancer la chaloupe à la mer : « *Abraquez*. — Faites *une marguerite* si le cabestan est entravé. — Assez de virage. — Amenez. — Ne laissez pas se joindre les poulies des *francs-funains*. — Affalez. — Amenez vivement des deux bouts. — Ensemble. — *Garez qu'elle ne*

1. *Travailleurs de la Mer*, p. 101. — Je résume ici un récit de trente et une lignes.

pique. — Il y a trop de frottement. — Touchez les *garants* de la *caliorne.* — Attention.

La chaloupe était en mer. » (*Id.*, 207-208.)

J'imagine que Mme de La Fayette ou la duchesse de Duras se fussent contentées, dans un cas pareil, de dire : « La chaloupe fut mise en mer », et je regrette la sage discrétion des « classiques ».

Il y a pire. A l'occasion d'un marchandage amusant, — il s'agit d'un revolver *rubané*, — Hugo croit devoir nous donner la recette de la fabrication de l'acier (*Id.*, p. 171-172). Nous avons l'impression que le romancier déverse dans son roman les fiches qu'il a établies pour son information.

Notons, en revanche, l'emploi heureux d'un terme technique qui est en même temps un mot nouveau : « Ce pont reliait à Londres Southwark, faubourg pavé et *cailloutê* avec des galets de la Tamise, tout en ruettes et en ruelles..... »[1]. *Pavé* évoque l'aspect, traditionnel en France, des « pavés du Roi » ; *caillouté* dépeint ce pavage archaïque que l'on peut voir encore dans les vieilles villes universitaires anglaises ; des galets arrondis sont placés les uns contre les autres ; c'est plus solide que « confortable ».

Mots étrangers. — Les mots étrangers, noms communs ou noms propres, constituent, eux aussi, des « touches » de couleur. J'ai déjà cité un certain nombre d'exemples (p. 89-90). Je relève seulement une phrase intéressante, où un terme technique s'allie à trois noms propres de valeur différente : « la vieille *panse* de Hollande, dite *la Vograat*, venait s'amarrer à *l'Effroc-Stone* » (*Homme qui rit*, p. 271). Hugo savait, à l'occasion, conserver la juste mesure.

J'ai déjà, p. 88-89, étudié les archaïsmes.

Conclusion. — Le *Post-Scriptum de ma Vie* contient un certain nombre de « pensées » sur le problème du vocabulaire. Hugo notait en particulier, de la langue française (entre 1835 et 1848) : « *Fixée*, non ; *formée*, oui » (p. 519). Le vocabulaire français était *formé*, et Hugo devait l'utiliser ; il n'était pas *fixé* : l'écrivain avait le droit de l'enrichir, et Hugo l'a fait.

Le récit de la bataille de Waterloo pose un problème particulier. Victor Hugo y a imprimé (en capitales) le « mot de Cambronne », chose extraordinaire et même scandaleuse pour l'époque. C'est qu'il avait écrit (1864-1866) : « Accepter dans l'occasion le mot cru, tou-

1. *Homme qui rit*, p. 271. — *Caillouter*, considéré par H. D. T. comme un néologisme, est accepté par Acad. 1878. Il semble être un synonyme de « macadamiser ».

jours vouloir et toujours choisir le mot propre. Éviter ces deux écueils : le mot impropre, le mot malpropre » (*Post-Scriptum*, p. 513). Et, tout spécialement (*Misérables*, t. V, p. 309, note) :

Cambronne. — Parce que j'ai mis son mot? Il entrait de droit dans mon livre. C'est le plus misérable des mots.

A un moment donné il se dresse en charge de bataille et devient un héros. Ce misérable du langage fait une action d'éclat.

Je l'enregistre.

Admirons-nous toutefois sans réserve l'usage que Hugo a fait des dictionnaires qu'il avait dévorés, suivant l'expression de Baudelaire? Il faut bien reconnaître qu'il a parfois abusé du « verbe », mais ce défaut n'est que l'aboutissement d'une qualité poussée dans le dernier excès.

CHAPITRE II

VICTOR HUGO

(*suite*)

LE STYLE

Les théories de Hugo. — Le *Post-Scriptum de ma Vie* contient un bon nombre de théories sur le style.

Hugo a toujours été convaincu de l'importance du style ; le mot, pour lui, semble synonyme de *beauté* : « Le style pour le langage est comme la beauté pour la chair, un don, le don suprême. On a un visage et pas de beauté, on a une pensée et pas de style. Celui qui a le style et celle qui a la beauté sont les rois de ce monde » (p. 512 ; 1845-1848). L'écrivain qui a le *style* est assuré de l'immortalité : « Quand il n'y a dans un ouvrage ni style, ni pensée, cela devient vieux. Quand il y a inspiration et grandeur, cela devient antique » (p. 516 ; 1840-1844).

Hugo est revenu à diverses reprises sur cette idée que la forme et le fond étaient une seule et même chose. Il est intéressant de voir les diverses façons par lesquelles il l'exprime ; nous surprenons ainsi ses exercices de style : « Le beau style, c'est le fond du sujet sans cesse appelé à la surface » (p. 510 ; 1836-1838) ; « L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez » (p. 484 ; 1863-1864).

Comment Hugo travaillait. — Hugo improvisait suivant un plan peu détaillé. Puis il se relisait avec soin et revisait son premier jet. Les changements, importants, pouvaient aller jusqu'à des modifications dans l'ordre des chapitres. Parfois il abrège : « Finir ici le chapitre », note-t-il (*Misérables*, t. IV, p. 371). — Il ajoute aussi. Le manuscrit portait cette phrase : « Il vivait seul avec sa vieille gouvernante, surnommée par lui la mère Plutarque » (feuillet 804 ; *Id.*, t. II-III, p. 589 ; voyez p. 402). Hugo indique en marge : « Neuf lignes : portrait de la mère Plutarque. » Quand la chose en vaut la peine, il déplace. Monseigneur Myriel disait : « *Madame Magloire, apportez-moi une*

chaise. Ma Grandeur ne va pas jusqu'à cette planche» (*Misères*, p. 51 ; chapitre de Cravatte). Le mot était heureux ; Hugo n'a pas jugé qu'il était opportun à cet endroit, mais il l'a mis en réserve et nous le retrouvons dans *Les Misérables* (*Les Œuvres semblables aux Paroles*, t. I, p. 17). — Il remanie et retouche. Parfois, c'est pour la clarté : « revoir toute l'insurrection et la barricade au point de vue du groupe mieux expliqué» (*Misérables*, t. II-III, p. 639). Il arrive qu'il ne soit pas satisfait de la forme en général : « Beaucoup de choses à faire. Entre autres la grande Parenthèse (la Prière). Revoir. Remanier ou retoucher çà et là» (Ms., feuillet 581 ; V, La Prière ; *Misérables*, t. II-III, p. 578 ; cf. p. 225-226).

Le brouillon ainsi constitué était confié à un copiste. Une fois copié, il ne subissait guère de modifications (sauf pour la clarté). Hugo ne corrigeait guère non plus sur épreuves. Nous avons vu qu'il attachait beaucoup d'importance aux alinéas et à la ponctuation[1].

Les Travailleurs de la Mer[2] ont été rédigés très vite (entre le 4 juin 1864 et le 29 avril 1865).

Il arrive que Hugo utilise ses carnets de voyage. Il avait noté sur place (Waterloo, 17 mai) : « je me promène la nuit, je regarde, j'écoute, l'effrayant 18 juin revit, des lignes d'infanterie ondulent dans la plaine.....» (*Misérables*, t. II-III, p. 565). Dans le roman, nous lisons (*Id.*, p. 50) : « La nuit....., une espèce de brume visionnaire [se] dégage, et si quelque voyageur [se] promène, s'il regarde, s'il écoute, s'il rêve comme Virgile devant les funestes plaines de Philippes, l'hallucination de la catastrophe le saisit. L'effrayant 18 juin revit ; la fausse colline-monument s'efface, ce lion quelconque se dissipe, le champ de bataille reprend sa réalité ; des lignes d'infanterie ondulent dans la plaine.....». Sauf une allusion à Virgile, qui est un « ornement du style», et un coup de patte au lion de carton-pâte aplati sur sa butte dérisoire, les adjonctions au texte du carnet ont toutes pour but d'éclairer le récit, de ménager une transition : le développement est « classique».

1. Rappelons ici que Hugo avait horreur des virgules. « Il fulmine contre les virgules semées un peu partout par les imprimeurs » (Mme Cécile Daubray, *Revue d'Hist. litt. de la France*, janvier-mars 1949, p. 75). Il se plaint à Paul Meurice (4 sept. 1859) : « La ponctuation belge a la maladie des virgules ; on a beau faire, ces vermicules se glissent partout, et coupent les phrases et hachent les vers à faire horreur. Toute largeur et toute ampleur disparaît sous cette vermine. » Il donne comme exemple le vers :

> Elle ayant l'air triste et lui l'air plus farouche.

Ponctué :

> Elle, ayant l'air triste, et lui, l'air plus farouche,

il semble « tatoué et marqué de petite vérole » (*Id.*, p. 77-78).

2. Rappelons-nous que Victor Hugo avait prévu une édition illustrée de 36 dessins dans le texte (*Travailleurs de la Mer*, p. 477).

HUGO ET LA GRAMMAIRE. — Je note ici des faits difficiles à classer. Mal vues des grammatistes à l'esprit étroit qui régnaient au début du XIX[e] siècle, ces audaces nous paraissent aujourd'hui des effets de style acceptables, sinon des beautés.

Hugo aime à employer l'adjectif substantivé : « La chambre des lords se croit immuable ; et si *l'immémorial* existe quelque part, c'est là » (*Homme qui rit*, p. 445). Dans *Quatrevingt Treize*, la Fléchard retrouve ses enfants dans la Tourgue en flammes : « La mère était au pied de l'échelle, haletante, insensée, ivre de tout *cet inattendu* » (p. 306). — Et encore : « Cette brume du mystère nocturne, c'est *l'épars*, *le fugace*, *le croulant*, *le funeste* » (*Homme qui rit*, p. 89).

Il aime les mots composés formés de deux noms juxtaposés. J'en distingue un certain nombre de types : la *vasque-baignoire* de *L'Homme qui rit* (p. 421) est une vasque qui sert de baignoire (cf. la *crypte-oubliette* de *Quatrevingt Treize*, p. 307) ; — le *drame-poème* de *Chaos vaincu* (*Homme qui rit*, p. 256) est un drame en même temps qu'un poème (cf. la *chaise-lit*, *Id.*, p. 421) ; l'*or fumier* : « le plus fécondant et le plus efficace des engrais, c'est l'engrais humain..... Si notre or est fumier, en revanche, notre fumier est or. Que fait-on de cet or fumier? On le balaye à l'abîme » (*Misérables*, t. V, p. 93). — Dans *L'Homme qui rit*, le *baldaquin pinacle* en *marbre drap mortuaire* (p. 421) est un baldaquin en forme de pinacle, et le marbre, par sa couleur, rappelle un drap mortuaire. Hugo, en général, évite le type « pâtre-promontoire », trop « voyant » pour la prose[1]. — D'autres types de mots composés sont fréquents dans les romans de Hugo : la préface « philosophique » des *Misérables* est un *quasi-ouvrage* (*Misérables*, t. I, p. 309) ; « Enjolras, *l'homme principe*, avait sur ses coreligionnaires cette sorte de toute-puissance qui se dégage de l'absolu » (*Id.*, t. V, p. 18).

Je note aussi, entre quantité d'autres exemples, un bel emploi de l'indicatif présent : « Ce sera facile. J'ai ma porte de service qui donne sur la cour. Je *cogne*. Le portier *ouvre*. J'*ai* ma hotte sur le dos, la petite est dedans. Je *sors*. Le père Fauchelevent sort avec sa hotte, c'est tout simple. Vous direz à la petite », etc. (*Misérables*, t. II-III, p. 237-238). C'est un bel exemple de l'indicatif présent « bon à tout faire » du parler du peuple (présent de l'action hors du temps ; de l'action future présentée comme réalisée ; de l'action habituelle).

Hugo use aussi de l'adverbe en *-ment* construit librement : « Enfoncer la porte de fer, il n'y avait plus que cette ressource. Elle était *effroya-*

1. En revanche, Hugo accumule les composés du type « *baldaquin* [en forme de] *pinacle* » : « il y a l'*écueil pyramide*....., il y a l'*écueil cercle*....., il y a l'*écueil corridor*. L'*écueil corridor* est le plus inquiétant » (*Travailleurs de la Mer*, p. 254).

blement fermée» (*Quatrevingt Treize*, p. 301). Je traduis : « Elle était fermée. Il n'y avait aucun moyen de l'ouvrir, et cela était effroyable.»

De pareils emplois, que les grammairiens d'aujourd'hui appelleraient sans doute « paragrammaticaux», ajoutent singulièrement à la « souplesse» d'une langue.

Les procédés de style. — Leur importance est considérable : ce qui distingue la prose de Hugo de celle de ces écrivains classiques que Chateaubriand, déjà, trouvait « grisâtres», c'est le nombre des « figures» et leur éclat.

L'image. — L'image est, de beaucoup, la plus fréquente — et la plus importante — de ces « figures».

Il est des cas où l'on peut se demander s'il y a proprement image. « Les situations *à pic* suppriment les remercîments» (*Quatrevingt Treize*, p. 285). « A pic» évoque vaguement un précipice : il me paraît peu probable que Hugo ait effectivement comparé à un précipice la situation désespérée où l'Imânus se sacrifie pour le salut de ses camarades. Il n'y a là qu'une association de mots.

Sous sa forme la plus simple, l'image de Hugo nous présente une vision concrète : « Le nuage crève. De larges *araignées de pluie* s'écrasent autour de moi sur le rocher» (*Travailleurs de la Mer*, p. 467). C'est là une notation directe, une image non élaborée. Voici deux exemples littéraires que je crois de même nature : « La Seine [entre le Pont Notre-Dame et le Pont-au-Change] y roule de larges *plis* terribles ; elle s'y accumule et s'y entasse ; le flot fait effort aux piles des ponts comme pour les arracher avec *de grosses cordes liquides*» (*Misérables*, t. V, p. 155). — « Le Weymouth d'il y a cent quatre-vingts ans était à peu près aussi symétrique qu'*un jeu d'onchets* brouillés» (*Homme qui rit*, p. 135).

La représentation imagée d'une abstraction — un sentiment, par exemple — est chose plus rare : « Gwynplaine *buvait à pleine gorgée l'orgueil*, ce qui lui faisait l'âme obscure. Tel est *ce vin tragique*» (*Homme qui rit*, p. 380). Hugo, ici, pouvait être guidé par des souvenirs ou des réminiscences.

Une vision complexe, comme celle d'une épave, appelle une série d'images : « La Durande offrait toutes les traces d'une voie de fait épouvantable. C'était le viol effrayant de l'orage. La tempête se comporte comme une bande de pirates. Rien ne ressemble à un attentat comme un naufrage. La nuée, le tonnerre, la pluie, les souffles, les flots, les rochers, ce tas de complices est horrible» (*Travailleurs de la Mer*, p. 236). Nous avons affaire ici à un effort intellectuel qui suggère au poète

toute une série de comparaisons. Quand il s'agit d'abstractions, le problème est plus délicat. Hugo considère l'activité de la Convention : « En même temps qu'elle dégageait de la révolution, cette assemblée produisait de la civilisation. Fournaise, mais forge. Dans cette cuve où bouillonnait la terreur, le progrès fermentait » (*Quatrevingt Treize*, p. 143). *Dégager* appelle *fournaise*, la *révolution* étant le *feu* ; *produisait* va avec *forge*. Mais Hugo, sans transition, nous emmène dans une brasserie, où le malt et le houblon, après avoir *bouilli*, *fermenteront* en bière. Les deux images se complètent et se renforcent. — Un dernier exemple est plus subtil : « Le peuple avait sur la Convention une fenêtre ouverte, les tribunes publiques, et, quand la fenêtre ne suffisait pas, il ouvrait la porte, et la rue entrait dans l'Assemblée..... Habituellement, ces irruptions étaient cordiales. Le carrefour fraternisait avec la chaise curule » (*Id.*, p. 142). Après une comparaison familière (la fenêtre ouverte, la porte ouverte), Hugo introduit une personnification de la Rue, représentant le peuple, et deux symboles, le carrefour, la chaise curule (le souvenir antique, par sa grandeur et sa noblesse, fait contraste avec ce qui précède et rehausse le prestige de la Convention). — Voici quelques abstractions de même nature. La Chambre des Lords : « Une certaine ombre plaît à *ces hiboux de la toute-puissance* » (*Homme qui rit*, p. 460). Le roi : « A quoi bon le roi? Cette royauté parasite, vous la gavez. Ce *ver de terre*, vous le faites boa. Ce *ténia*, vous le faites dragon » (*Id.*, p. 485-486). Enfin le peuple : « Tous *ces reptiles* qu'on appelle les pauvres n'ont rien de mieux à faire que de se tapir dans leur trou quand ils aperçoivent quelque chose d'extraordinaire » (*Id.*, p. 306). De l'image sérieuse, peu à peu, nous sommes passés à l'image fantaisiste.

Souvent la fantaisie est plaisante : « .....une lampe à gaz. C'est une bouteille en cristal qui semble contenir de l'eau. Elle contient aussi l'explosion. Cela a l'air d'une carafe et c'est une bombe. Telle était Mlle Gillenormand.[1] »

Hugo s'y reprend à deux fois pour peindre Rantaine : « Si les destinées ont un vestiaire, la destinée de Rantaine devait être vêtue *en arlequin*. Il avait passé sa vie à faire des éclipses, paraissant, disparaissant, reparaissant. C'était un coquin *à feu tournant* » (*Travailleurs de la Mer*, p. 97).

L'existence en tête-à-tête avec la mer ne pouvait manquer de développer chez Hugo les images de caractère maritime. (Le maréchal Soult, qui avait vu Austerlitz, se trouvait décontenancé devant l'émeute) :

1. *Misérables*, t. V, p. 315. — Mlle Gillenormand haïssait la jeune sœur mariée « de cette haine intime que doit avoir l'huître contre la perle » (*Ibid.*).

« Ces vieux matelots-là, habitués à la manœuvre correcte et n'ayant pour ressource et pour guide que la tactique, cette boussole des batailles, sont tout désorientés en présence de cette immense écume qu'on appelle la colère publique. Le vent des révolutions n'est pas maniable » (*Misérables*, t. IV, p. 243-244). — Hugo « réalise » même une profession : « Le comédien est un phare à éclipses, apparition, puis disparition ; et il n'existe guère pour le public que comme fantôme et lueur dans cette vie à feux tournants » (*Homme qui rit*, p. 267).

Il arrive que Hugo attribue à un personnage une image trop osée. C'est Ursus, savantasse, homme de goût (et vieux poète latin), qui disait « d'une mère précédée de ses deux filles : *c'est un dactyle*, d'un père suivi de ses deux fils : *c'est un anapeste*, et d'un petit enfant marchant entre son grand-père et sa grand-mère : *c'est un amphimacre* » (*Homme qui rit*, p. 9 ; c'est Hugo qui souligne). Ursus ressemble singulièrement à Hugo.

En revanche, l'image suivante ne doit probablement pas être mise au compte de Hugo : « Jamais une brosse à dents n'est entrée dans le couvent [le Petit-Picpus]. Se brosser les dents est en haut d'une échelle au bas de laquelle il y a : perdre son âme » (*Misérables*, t. II-III, p. 190). C'est la Mère Supérieure qui parle ou qui pense ainsi.

L'IMAGE « VISIONNAIRE ». — J'appelle image visionnaire une image où aucun lien de comparaison ne peut être raisonnablement trouvé entre les deux éléments dont le rapprochement constitue l'image : « Il y avait dans son regard [le doyen] *une parenthèse* où le seul Ébenezer était admis » (*Travailleurs de la Mer*, p. 439). Seul Ébenezer, clergyman et gentleman, existe pour le doyen ; Déruchette, à côté d'Ébenezer, et Gilliatt, derrière, sont comme s'ils n'étaient pas. C'est une curieuse traduction de la formule familière : « Il n'avait d'yeux que pour lui. »

L'IMAGE ET L'ÉLECTRICITÉ. — Je groupe ici des métaphores empruntées aux phénomènes électriques, alors nouvellement découverts ; elles ont singulièrement vieilli.

Hugo décrit Douvres, l'écueil corridor, composé de deux masses parallèles (*Travailleurs de la Mer*, p. 254-255) :

« Ces deux lames droites sont un véritable *appareil voltaïque*.....

« L'écueil corridor agit sur le flot et sur le vent, mécaniquement, par sa forme, *galvaniquement*, par l'orientation différente possible de ces plans verticaux, masses juxtaposées et contrariées l'une par l'autre. »

La force du vent « n'est pas seulement chimique, elle est *magnétique*. Il y a de l'inexplicable. Le vent est *électrique* autant qu'aérien..... On sent dans tous ces faits la pression du *mystère électrique* ».

Il serait désirable d'étudier l'emploi des mots *voltaïque*, *électrique*, etc., dans la littérature de l'époque (Balzac, en particulier, use et abuse de ce genre d'images).

L'image visionnaire a une puissance expressive considérable. Mais, pour être intelligible, elle exige une préparation. Marius sort, un bouquet à la main. Le lieutenant Théodule, persuadé qu'il va voir une jeune fille, le suit. Marius s'agenouille devant la tombe du colonel-baron Pontmercy : « Le lieutenant Théodule fut absolument décontenancé par ce coudoiement inattendu d'un sépulcre ; il éprouva une sensation désagréable et singulière qu'il était incapable d'analyser, et qui se composait du respect d'un tombeau mêlé au respect d'un colonel..... *La mort lui apparut avec de grosses épaulettes, et il lui fit presque le salut militaire* » (*Misérables*, t. II-III, p. 355). Cette traduction mi-sérieuse, mi-plaisante, d'une impression, est moins heureuse que la suivante : « Lettre sans adresse, sans nom, sans date..... Cela avait été écrit le pied dans le tombeau et le doigt dans le ciel. Ces lignes tombées une à une sur le papier, étaient ce qu'on pourrait appeler *des gouttes d'âme* » (*Id.*, t. IV, p. 116). Voici enfin une image du « bas-fond » : « *Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge.* L'Ugolin social est dans ce gouffre » (*Id.*, t. II-III, p. 434).

Dans le même passage, je relève un des rares exemples qui se rencontrent dans les romans de l'image concise : « Détruisez *la cave Ignorance*, vous détruirez *la taupe Crime* » (*Id.*, p. 435).

LA PERSONNIFICATION. — Cette « figure », jadis considérée à part, n'est à la vérité qu'une forme de l'image (je néglige l'humanisation, et ce qu'on a appelé si joliment l'hylozoïsme : ces classements matériels ne présentent aucun intérêt stylistique). Hugo nous présente le cyclone (*Travailleurs de la Mer*, p. 247) :

> Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire. C'est à la fois de l'arrachement et de l'écrasement. L'océan a le même coup de patte que le lion. .....On pouvait dire : quelle méchanceté ! Les fractures des cordages étaient feuilletées avec art. Ce genre de ravage est propre au cyclone. Déchiqueter et amenuiser, tel est le caprice de ce dévastateur énorme. Le cyclone a des recherches de bourreau. Les désastres qu'il fait ont un air de supplices. On dirait qu'il a de la rancune ; il raffine comme un sauvage. Il dissèque en exterminant. Il torture le naufrage, il se venge, il s'amuse ; il y met de la petitesse.

Parfois Hugo est moins heureux ; quand Marius avait menacé de faire sauter la barricade, le baril de poudre « s'était sur le champ défoncé, avec une sorte d'obéissance terrible » (*Misérables*, t. IV, p. 314).

CONCLUSION. — L'imagination de Hugo est prodigieuse : toute réalité, matérielle ou spirituelle, éveille en lui une image ; et ces images présentent une variété presque infinie[1].

Hugo est le créateur d'un type nouveau d'image : l'image « vivante ». Avant lui, la comparaison, la métaphore étaient des ornements du style, soigneusement catalogués par genre : l'art consistait à amener au bon moment et à présenter avec élégance — une élégance nouvelle s'il se pouvait — une image déjà familière au lecteur. Ces images traditionnelles étaient d'ailleurs fondées sur une ressemblance parfaite entre le comparant et le comparé — ou du moins sur l'identité de leurs traits essentiels. Hugo fonde ses rapprochements sur un trait secondaire : encore ce trait, qui unit lâchement le comparé et le comparant, n'est-il parfois que le résultat d'une impression personnelle, ou d'une fantaisie passagère. Le « génie » de Hugo marque donc une date cruciale dans l'histoire de l'image qui, grâce à lui, est devenue aujourd'hui le procédé de style par excellence.

AUTRES PROCÉDÉS. — Le « trope » le plus commun dans les romans de Hugo, après l'image, est l'antithèse.

Il est nécessaire de distinguer l'opposition — qui est dans les choses — de l'antithèse, qui est la façon « piquante » de présenter une opposition. Parfois la distinction est malaisée à faire. Quand Hugo note sur son manuscrit : « 14 février [1848]. Ici le pair de France s'est interrompu, et le proscrit a continué. 30 décembre 1860. Guernesey » (*Misérables*, t. IV, p. 380), les faits parlent d'eux-mêmes, et l'art suprême est de mépriser les ressources de l'art.

Naturellement, ou par l'effet d'une habitude, Hugo voit partout des oppositions. Gilliatt amoureux « imaginait un corset, un lacet traînant à terre, des bas, des jarretières. Il avait l'âme dans les étoiles » (*Travailleurs de la Mer*, p. 410). Au Père Lachaise, Hugo est choqué de « ces tombeaux de fantaisie qui étalent en présence de l'éternité les hideuses modes de la mort » (*Misérables*, t. V, p. 293). Dans *Quatrevingt Treize* (p. 6), il note : « Les oiseaux gazouillaient au-dessus des baïonnettes. »

1. Notons ici que c'est dans les œuvres en prose qu'il faut étudier l'imagination de Hugo. En vers — Sainte-Beuve l'avait remarqué — nombre d'images sont « données » par la rime : elles ne sont donc pas spontanées ni naturelles.

Les antithèses présentent des formes extrêmement variées. Dans un *Carnet* de voyage, Hugo notait (1864 ; *Quatrevingt Treize*, p. 389) :

Il y a les bons du mal et les méchants du bien.

Bonchamp	Marat
Jean Chouan	Hébert.

Le roman exige des artifices plus savants. Je vais du plus simple au plus complexe (le plus simple étant souvent le plus expressif). « Cette *petite grande* âme venait de s'envoler » (Gavroche ; *Misérables*, t. V, p. 54). « *De l'ombre qui éblouit*, tel était ce lieu surprenant » (la grotte sous-marine ; *Travailleurs de la Mer*, p. 281). Ébenezer et Déruchette, mariés, se mettent à genoux ; Gilliatt, lui, baisse la tête : « Eux s'agenouillaient devant Dieu, lui se courbait sous la destinée » (*Id.*, p. 443). « Le Saint-Sampson d'aujourd'hui est presque une ville ; le Saint-Sampson d'il y a quarante ans était presque un village » (*Id.*, p. 397).

Les deux éléments qui constituent l'antithèse peuvent se compliquer. « L'existence de ces saltimbanques était une existence de lépreux dans une ladrerie et de bienheureux dans une atlantide » (*Homme qui rit*, p. 267). « La mer édifie et démolit ; et l'homme aide la mer, non à bâtir, mais à détruire » (*Travailleurs de la Mer*, p. 42). « D'un côté une cohue, de l'autre une phalange. D'un côté six mille paysans, avec des cœurs-de-Jésus sur leurs vestes de cuir, de l'autre quinze cents soldats » (*Quatrevingt Treize*, p. 179). Parfois l'antithèse se présente sous une forme de dialogue :

— Est-ce que la joie n'est pas partout où est la lumière ?
— J'ai vu un ver luisant dans une tête de mort, répondit Ursus[1].

Parfois l'antithèse exige une préparation. Il s'agit du monument de Waterloo : « La montagne n'est pas en roche et le lion n'est pas en bronze. Dans cette argile, façonnée en hauteur, dans cette fonte, peinte en airain, dans cette grandeur fausse, on sent la petitesse » (*Misérables*, t. II-III, p. 565). « Dans les îles comme Guernesey, la population est composée d'hommes qui ont passé leur vie à faire le tour de leurs champs et d'hommes qui ont passé leur vie à faire le tour du monde. Ce sont les deux sortes de laboureurs, ceux-ci de la terre, ceux-là de la mer » (*Travailleurs de la Mer*, p. 84).

Mal vue des « classiques », parce que frappante, l'antithèse est chère

1. *Homme qui rit*, p. 544. — Victor Hugo n'a pas cru devoir publier ces deux lignes ; l'argumentation d'Ursus, à vrai dire, n'est pas très convaincante.

à Hugo pour cette raison. Elle présente l'inconvénient de ses avantages : une fausse fenêtre ne peut guère passer inaperçue.

Je groupe avec l'antithèse plusieurs « figures » qui présentent le même caractère de « brutalité ».

L'*alliance de mots* est proprement une antithèse : « Jacques II était le *tigre bonasse* » (*Homme qui rit*, p. 363) ; « cette *richesse indigente*, suffisante à la liberté, Gwynplaine l'avait » (il pouvait manger à son appétit et boire à sa soif ; *Id.*, p. 257). L'alliance de mots, au sens étroit du terme, comprend un nom et un adjectif : d'autres « alliances » doivent y être jointes : « Le capitaine Fannicot, bourgeois impatient et hardi, espèce de *condottiere de l'ordre.....* » (*Misérables*, t. V, p. 46) ; « Déruchette inclinait le front, avec cet œil pensif qui *regarde attentivement rien* » (*Travailleurs de la Mer*, p. 411).

L'*attelage* est du même ordre : il consiste à grouper des éléments grammaticaux de même nature et de sens très différent ; il constitue un défi à la logique dans une construction logique ; l'effet est un peu « gros », mais nettement marqué. Tholomyès se décide à abandonner Fantine : « Il jeta son cigare, éteignit ses calembours, lâcha Fantine et boutonna son habit. En présence du danger, Tholomyès refermait son débraillé comme l'huître se referme » (*Misérables*, t. I, p. 407). C'est un effet du même ordre qu'a cherché Hugo en écrivant : « [Fantine] souriait [à M. Madeleine] avec ce sublime sourire auquel il manquait deux dents » (*Id.*, p. 210).

Le procédé qui consiste à *modifier un cliché* ou *un proverbe* produit sur le lecteur un choc analogue : « Gilliatt entendit longtemps les oiseaux parler l'un après l'autre, chacun *à son tour de croassement* » (*Travailleurs de la Mer*, p. 266). Voici deux proverbes : « Où le sort attache *l'aubergiste*, il faut qu'il broute » (*Misérables*, t. II-III, p. 84). « Fais *ce qui nuit*, advienne que pourra » (*Homme qui rit*, p. 207). Les locutions adverbiales se prêtent aussi à ce jeu : « L'ourque se retrouva *à vau-l'ombre* dans l'obscurité incommensurable » (*Id.*, p. 103) ; « Jean Valjean saisit *à poigne-main* la maîtresse-tringle du lit, et considéra Javert » (*Misérables*, t. I, p. 299).

Enfin je groupe ici divers « jeux » ; *jeux de mots*, *jeux de phonèmes*. Gilliatt se demande ce que Déruchette pourrait bien rêver de lui : « il pensait au mystère du sommeil de l'être idéal, aux *songes* que peut faire un *songe* » (*Travailleurs de la Mer*, p. 410). Le marquis de Lantenac s'inquiète d'un bruit qui semble un bruit de feuille : « comme le bruit persistait, on pourrait dire insistait, il finit par se retourner. C'était *une feuille* en effet, mais *une feuille de papier* » (*Quatrevingt Treize*, p. 68). — Dans un autre ordre d'esprit, je note : « La Maintenon, dévote, sèche, froide, et, en fait de vertu, *dragon* jusqu'*aux dragonnades* »

(Note de Hugo, non utilisée, 1862 ; *Id.*, p. 355). Et encore : « La machine de la Durande était *sauvée*, ce qui ne l'empêchait pas d'être *perdue*[1]. — Les jeux de voyelles et de consonnes sont fréquents dans les titres et dans les sentences : « *Buvard, bavard* » (*Misérables*, t. IV, p. 325 ; titre du chapitre I du livre XV). Cf. : « Le *penseur*, c'est le *peseur*. La démence lui convient..... » (*William Shakespeare*, 3e partie, livre 3, chap. 2). « Il y a quelque chose de plus beau que l'*innocence*, c'est l'*indulgence* » (*Post-Scriptum*, p. 557 ; 1828-1830). Le jeu porte ici sur la forme plus que sur le fond ; c'est l'association des mots qui s'efforce de créer l'idée.

Hugo usant de tous les moyens traditionnels, et ne reculant jamais devant une création, je me contenterai, après avoir étudié les « figures » essentielles, de donner un échantillonnage sommaire des autres procédés.

Rares sont les *périphrases*. C'est sans doute par imitation plaisante du style administratif que Hugo appelle les égouts « la voirie immonditielle souterraine de Paris » (*Misérables*, t. V, p. 105).

« *Le regard désespéré de Jean Valjean* rencontra la potence du réverbère du cul-de-sac Genrot » (*Misérables*, t. II-III, p. 163) est du type : « *Mon bras* a sauvé cet empire. » Parfois le sujet est un nom abstrait : « *L'ébahissement des bourgeois* contemplait et commentait cette machine fièrement cahotante » (la Green-Box ; *Homme qui rit*, p. 247). L'exemple qui suit est plus complexe : « *La cécité voyante* et *la difformité aimée* s'asseyaient côte à côte, la main pressant la main, le front touchant le front, et, ivres, se parlaient tout bas » (*Homme qui rit*, p. 268 ; Dea et Gwynplaine).

Dans *Quatrevingt Treize* (p. 14), Hugo, après nous avoir décrit le sort tragique de la veuve et de ses trois enfants, résume d'un mot : « Les soldats silencieux faisaient cercle autour de *cette misère.* » — Quand la pauvre femme a perdu ses enfants, « ses sommeils *d'accablement* dans le premier coin venu n'étaient pas plus du repos que ce qu'elle mangeait çà et là, comme les oiseaux picorent, n'était de la nourriture » (*Id.*, p. 245). — Hugo use du nom abstrait : « Gilliatt concluait que, puisque *des transparences vivantes* habitaient l'eau, d'autres transparences également vivantes pouvaient habiter l'air.[2] » L'abstrait évoque parfois un être humain (Thénardier, qui vient de

1. *Travailleurs de la Mer*, p. 249. — Gilliatt, sur l'écueil Douvres, constate que la machine est intacte, mais qu'il est impossible de la tirer de là. Le titre du chapitre est : « *Saine, mais non sauve.* »

2. *Travailleurs de la Mer*, p. 79. — Un poète contemporain a été hanté par ces « méduses d'air » imaginées par Gilliatt (Henri Michaux, *L'Espace du Dedans*, Paris, Gallimard, 1944, p. 265-266).

sauver Jean Valjean, disparaît dans l'égout) : « Un moment après, *cette hideuse providence* était rentrée dans l'invisible » (*Misérables*, t. V, p. 140).

Voici une « définition » : « Un chaos allait faire son entrée. Le vent, froissant le brouillard, et échafaudant les nuées derrière, posait le décor de *ce drame terrible de la vague et de l'hiver* qu'on appelle *une tempête de neige* » (*Homme qui rit*, p. 46).

Enfin je relève un exemple de ces phrases expressives qui, frappant l'attention du lecteur et se gravant dans la mémoire, risquent d'être imitées et d'avoir une abondante postérité : « Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel ; il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme » (*Misérables*, t. I, p. 228).

Conclusion. — La richesse des procédés, leur éclat, l'habileté incomparable avec laquelle Hugo les a maniés, ne pouvaient qu'aboutir à ce résultat : leur mise à l'index[1]. Sainte-Beuve, s'efforçant de fournir à Baudelaire un argument pour la défense des *Fleurs du Mal*, lui suggérait que, Lamartine et Hugo ayant monopolisé le Ciel et la Terre, il ne lui restait que l'Enfer. Après Hugo, il était difficile pour un prosateur d'user de ses procédés : s'il se tenait dans un juste milieu, il ne pouvait que paraître plat ; s'il cherchait le gros effet, il donnait l'impression d'un « à la manière de » ou d'une caricature. Hugo ne pouvait guère avoir de disciples, ni d'élèves, ni d'imitateurs. Après lui, il ne restait d'autre ressource que celle de reprendre l'étendard de la révolte et de continuer la révolution linguistique et stylistique qu'il avait inaugurée : il fallait à tout prix chercher « du nouveau ».

LA PHRASE ; LE DÉVELOPPEMENT

Hugo est un puissant ouvrier en phrases : là aussi, il semble avoir épuisé toutes les possibilités de la langue. Mais il n'est pas, comme J.-J. Rousseau, Chateaubriand ou Flaubert, un artiste de la phrase. Ses romans ont été écrits rapidement ; ses phrases sont des phrases d'improvisation.

La rhétorique traditionnelle. — Hugo n'en abuse pas, mais il en use. La grande phrase oratoire, assez fréquente dans les œuvres en vers, est rare. La Préface philosophique des *Misérables* eût offert une

1. Flaubert écrit à Louise Colet (27 mars 1853 ; *Corr.*, t. III, p. 143) : « Rabelais, Cervantès, Molière, Hugo..... Ils sont grands..... parce qu'ils n'ont pas de procédés. Hugo en a beaucoup, c'est là ce qui le diminue. Il n'est pas varié, il est constitué plus en hauteur qu'en étendue. »

phrase de vingt et une lignes : « Si..... vous demandez à l'auteur quel est son droit pour....., pour..... [quatre lignes] ; quel est son droit pour....., pour..... [sept lignes] ; si vous lui demandez son droit pour....., pour..... [six lignes], il vous répondra : Je crois en Dieu » (*Misérables*, t. I, p. 400).

En revanche, il aime visiblement la phrase « nombreuse » : « Cet homme, bien que plein de préoccupations violentes, s'abîmait *dans l'inexplicable mansuétude de l'infini* » (le ci-devant marquis de Lantenac ; *Crépuscule dans la campagne* ; *Quatrevingt Treize*, p. 66). La « triade », chère à Quintilien, se retrouve naturellement sous sa plume : « Utilisez la nature, cette immense auxiliaire dédaignée. Faites travailler pour vous tous les souffles du vent, toutes les chutes d'eau, tous les effluves magnétiques » (Gauvain à Cimourdain ; *Id.*, p. 339). « Alors une chose farouche commença, spectacle titanique, le combat du canon contre le canonnier, la bataille de la matière et de l'intelligence, le duel de la chose contre l'homme » (*Id.*, p. 31). « Toutes les splendeurs de l'incendie se déployaient ; l'hydre noire et le dragon écarlate apparaissaient dans la fumée *difforme*, superbement *sombre* et *vermeille* » (*Id.*, p. 304). Dans tous les cas, il s'agit d'une situation exceptionnelle, qui justifie un style tendu.

Le style coupé n'est pas moins familier à Hugo que le style lié. Voici une révolution capillaire, dirigée contre les perruques : « Risquer sa chevelure, c'était presque risquer sa tête. L'indignation fut universelle » (*Homme qui rit*, p. 179). Le portrait de Louis-Philippe est plus complexe : « Il allait peu à la chapelle, point à la chasse, jamais à l'opéra. Incorruptible aux sacristains, aux valets de chiens et aux danseuses, cela entrait dans sa popularité bourgeoise » (*Misérables*, t. IV, p. 15).

Là aussi, il s'agit de graves questions (Hugo souligne ironiquement l'importance de la guerre des perruques). La phrase des rhéteurs n'apparaît dans les romans de Hugo qu'appelée par le sujet.

La phrase normale. — Hugo use habituellement de deux types de phrase, que l'on peut distinguer par leur mouvement. La phrase large s'étale avec ampleur ; — de courtes phrases, ou de longues phrases composées d'éléments brefs, séparés par des coupes nettes, constituent une sorte de « staccato ».

Le « largo » convient à la fois à la description et au récit :

« Au plus épais du fourré, au bord d'une de ces petites clairières rondes que font dans les bois les fourneaux à charbon en brûlant les racines des arbres, dans une sorte de trou de branches, espèce de chambre de feuillage, entr'ouverte comme une alcôve,/une femme était assise

sur la mousse,/ayant au sein un enfant qui tétait et sur ses genoux les deux têtes blondes de deux enfants endormis.[1] »

Le récit de la bataille de Waterloo, surtout au moment critique de la charge de cavalerie, exige un ton épique.

Toute cette cavalerie, sabres levés, étendards et trompettes au vent, formée en colonne par division, *descendit*, d'un même mouvement et comme un seul homme, avec la précision d'un bélier de bronze qui ouvre une brèche, la colline de la Belle Alliance, *s'enfonça* dans le fond redoutable où tant d'hommes déjà étaient tombés, y *disparut* dans la fumée, puis, sortant de cette ombre, *reparut* de l'autre côté du vallon, toujours compacte et serrée, montant au grand trot, à travers un nuage de mitraille crevant sur elle, l'épouvantable pente de boue du plateau de Mont-Saint-Jean..... Cela traversa la bataille comme un prodige (*Misérables*, t. II-III, p. 31).

Le style heurté est-il plus souvent exigé par les circonstances, ou se trouve-t-il plus approprié au génie de Hugo? C'est lui qui domine[2], avec, dans les passages de transition, un style neutre qui ne présente que par occasion la marque propre du grand écrivain.

Il est chez Hugo des corrections de rythme[3]. Il avait écrit : « C'était un vieillard d'environ soixante-quinze ans qui occupait le siège de D. depuis 1806 » (*Misères*, éd. G. Simon, t. I, p. 31). La phrase définitive est coupée en deux membres (douze syllabes, quatorze syllabes, séparées par une coupe forte, au lieu de vingt-six syllabes dites d'affilée) : « C'était un vieillard d'environ soixante-quinze ans ; il occupait le siège de Digne depuis 1806 » (*Misérables*, t. 1, p. 7).

Voici un exemple particulièrement significatif, où divers procédés, dans une situation exceptionnelle, sont mis en œuvre. Hugo distingue

1. *Quatrevingt Treize*, p. 7 (les barres de fraction délimitent la principale). — Il arrive que ces phrases présentent une structure assez lâche, en particulier lorsqu'il s'agit d'un personnage modeste et d'une scène de caractère familier : « Derrière l'enclos du jardin des Bravées, un angle de mur couvert de houx et de lierre, encombré d'orties, avec une mauve sauvage arborescente et un grand bouillon-blanc poussant dans les granits, /ce fut dans ce recoin qu'il passa à peu près tout son été. Il était là, inexprimablement pensif » (Gilliatt ; *Travailleurs de la Mer*, p. 127). La barre de fraction souligne l'anacoluthe.

2. Je pense que c'est à ce style que pense Hugo quand il défend la « phrase concise » : « Vous si intelligent, quelle concession aux imbéciles me proposez-vous là ! On n'est jamais trop concis. La concision est de la moelle. Tacite dit à chaque ligne : tant mieux pour les intelligents, tant pis pour les idiots ! » (A Lacroix, sur une épreuve ; *Misérables*, t. V, p. 322). Cf. : « On n'est jamais trop concis. La concision est de la moelle. Il y a dans Tacite de l'obscurité sacrée..... Concision dans le style, précision dans la pensée, décision dans la vie » (*Post-Scriptum*, p. 513 ; 1863-1865).

3. Dans la *Préface* philosophique des *Misérables*, Victor Hugo avait écrit : « Et maintenant, que voulez-vous que je fasse? Cette énormité est là. Ce précipice des merveilles est là. Et ignorant, j'y tombe, et savant, je m'y écroule.

Oui, savant, j'entrevois l'incompréhensible ; ignorant, je le sens, ce qui est plus formidable encore. »

Il a refait sa phrase et nous trouvons dans le *Post-Scriptum de ma Vie* : « Oui, savant, j'entrevois l'incompréhensible, ignorant, je le sens. Devant cette énormité, devant ce précipice de merveilles, que voulez-vous que je fasse? Ignorant, j'y tombe. Savant, je m'y écroule » (*Division XII* ; *Misérables*, t. I, p. 314).

deux espèces de pauses fortes ; le point et le point à la ligne (*Homme qui rit*, p. 467) :

Donc, c'était fini. Il était lord.

Cette hauteur, sous le rayonnement de laquelle, toute sa vie, il avait vu son maître Ursus se courber avec épouvante, ce sommet prodigieux, il l'avait sous ses pieds.

Il était dans le lieu éclatant et sombre de l'Angleterre.

Vieille cime du mont féodal regardée depuis six siècles par l'Europe et l'histoire. Auréole effrayante d'un monde de ténèbres.

Son entrée dans cette auréole avait eu lieu. Entrée irrévocable.

Il était là chez lui.

Chez lui sur son siège comme le roi sur le sien.

Notons ici une manière d'enjambement produit par la reprise de « chez lui ».

Le rythme heurté est, avec des nuances, le rythme employé par Hugo dans ses *Préfaces*.

La « sentence ». — J'appelle *sentence* une phrase organisée très brève, — ou composée d'éléments très brefs et très « voyants » : « La science pèse sur la conscience » (*Homme qui rit*, p. 117). « Tout se déforme ; même l'informe » (*Travailleurs de la Mer*, p. 43). Notons que le parler familier connaît des phrases de ce genre, caractérisées tantôt par l'allitération (« promettre *m*onts et *m*erveilles »), tantôt par la rime (« sans f*eu* ni li*eu* »). Le proverbe, qui, plus étendu, exprime une vérité d'ordre général, présente souvent une forme analogue.

Victor Hugo excelle dans l'art des sentences. Il n'est pas aisé de les classer.

Les unes sont caractérisées par une image : « L'homme modeste, c'est de l'or argenté » (*Post-Scriptum*, p. 493 ; 1877). « Qu'est-ce qu'un envieux ? C'est un ingrat. Il déteste la lumière qui l'éclaire et le réchauffe. Zoïle hait ce bienfait, Homère. [1] »

Beaucoup sont fondées sur une antithèse ou sur une opposition : « Il se fait beaucoup de grandes actions dans les petites luttes » (*Misérables*, t. II-III, p. 391) ; « Être grand et inutile, cela ne se peut » (*Post-Scriptum*, p. 479 ; 1863-1864) ; « Le Poète : — Je ne jette pas, je sème » (*Id.*, p. 515 ; 1828-1830) ; « L'orgueil se dresse, le lys se penche » (*Id.*, p. 493 ; 1872-1873) ; « Le savant sait qu'il ignore » (*Ibid.*, 1854-1855) ; « Bossuet a foudroyé Paris, Boileau l'a bougonné » (*Choses vues*, p. 351). — La variété des types de phrase est remarquable.

1. *Homme qui rit*, p. 206. — Cf. : « De toutes les laves que jette la bouche humaine, la plus corrosive, c'est la joie. Faire du mal joyeusement, aucune foule ne résiste à cette contagion » (*Id.*, p. 490).

Quelques-unes prennent la forme d'une définition : « La curiosité est une des formes de la bravoure féminine» (*Quatrevingt Treize*, p. 6) ; « L'amour, c'est la bêtise des hommes et l'esprit de Dieu» (*Misérables*, t. V, p. 181).

Mais il en est de tout ordre : « Le tatouage est le commencement du blason — l'innocence sauvage implique l'orgueil nobiliaire» (*Travailleurs de la Mer*, p. 45 ; chapitre inédit). — (Un enfant abandonné reste silencieux) : « Pas une plainte. L'irréprochable ne se reproche pas» (*Homme qui rit*, p. 43). — Voici une note de Hugo : « Que fallait-il pour faire la Révolution? Deux choses. Le génie et l'envie. Mirabeau fut le génie. Marat fut l'envie» (*Quatrevingt Treize*, p. 387). — Le 21 juin 1862, Hugo écrivait à Frédéric Morin (*Misérables*, t. I, p. 34) que son roman était une « espèce d'essai sur l'infini».

DÉBUTS ET FINS DE CHAPITRES OU DE LIVRES. — Hugo soigne tout particulièrement les premières et les dernières phrases de ses chapitres et de ses livres. Il note sur son manuscrit : « Finir ici le chapitre..... Cet appendice ferait la fin d'un livre» (*Misérables*, t. IV, p. 371).

Je ne donnerai qu'un exemple de début de chapitre :

Le moment était venu.
L'inexorable tenait l'impitoyable.
Cimourdain avait Lantenac dans sa main (*Quatrevingt Treize*, p. 261).

Voici une clausule :

Oui, murmura Gwynplaine pensif, c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches (*Homme qui rit*, p. 266).

Il est particulièrement intéressant de grouper les phrases terminales d'un certain nombre de chapitres qui constituent un ensemble.

Le livre II de la première partie de *L'Homme qui rit* raconte un voyage en mer et un naufrage :

[*Chapitre V*.] Le cuisinier provençal montra sa marmite :
Soupe aux poissons.
— Pour les poissons, répondit le docteur.
Puis il retourna sur le pont.

[*Chapitre VI*.] L'enfant s'en alla au nord pendant que le navire s'en allait au sud.
Tous s'enfonçant dans la nuit.

[*Chapitre VII*.] .....Le caprice n'existe pas.
Les choses déconcertantes que nous nommons, dans la nature, caprice, et, dans la destinée, hasard, sont des tronçons de loi entrevus.

Au chapitre VIII, le docteur a scellé dans une gourde un parchemin signé de tous les passagers. L'épave coule lentement ; le buste, la tête, le bras du docteur s'enfoncent successivement dans la mer :

.....« La profonde mer n'eut pas plus de pli qu'une tonne d'huile. La neige continuait de tomber.

« Quelque chose surnagea, et s'en alla sur le flot dans l'ombre.

« C'était la gourde goudronnée que son enveloppe d'osier soutenait. »

Les préfaces. — Les préfaces de Hugo sont souvent rédigées dans un style lapidaire qui indisposait même les fidèles des Cénacles.

Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses (*Travailleurs de la Mer*, p. xi).

Hugo a renoncé à une première préface où il disait :

« Si cet essai est accueilli par le public qui donne le succès, et par Dieu qui prolonge la vie, l'auteur continuera » (*Id.* p. 457).

Hugo avait noté, pour la préface de *Quatrevingt Treize* (qui, finalement, n'a pas de préface) :

Comme je l'ai dit quelque part : l'histoire est une chose, la légende en est une autre.

La légende est aussi fausse (incertaine) et aussi vraie (réelle) que l'histoire. C'est la légende que j'écris[1].

Un projet de dédicace destiné à remplacer la préface de l'*Homme qui rit* a été abandonné (*Homme qui rit*, p. 140) :

[*Premier projet* :] Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif.
C'est à lui que je dédie mes œuvres.

[*Second projet* :] Qui que tu sois, si tu es pensif en lisant, c'est à toi que je dédie mes œuvres.

Voici un fragment de la préface que Hugo a placée en tête de la nouvelle traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo (*William Shakespeare*, p. 237) : « Est-ce grec? C'est grossier [Homère]. Est-ce anglais? C'est barbare [Shakespeare]. Apreté ici, âcreté là. »

Je note enfin un plan établi par Hugo : « Premier degré, deuxième degré, troisième degré. Observation, imagination, intuition. Humanité. nature, surnaturalisme, ce sont là les trois horizons » (*Post-Scriptum*, p. 619 ; 1863-1864 ; il s'agit des moralistes, des philosophes, des génies).

Une étude approfondie de ces formules éclairerait sans doute singulièrement ce qu'on peut appeler le mécanisme de la pensée de Hugo.

1. *Quatrevingt Treize*, p. 353. — « *Incertaine, réelle* », dans le manuscrit, sont notés audessus de « fausse, vraie » ; Hugo se réservait de choisir au dernier moment.

Il n'est pas douteux que de faux diamants, par ci par là, ne se rencontrent au milieu de ces éclatants joyaux. Mais, dans l'ensemble, ces « traits », particulièrement caractéristiques de sa manière, ajoutent beaucoup à l'éclat de sa prose.

Les types de phrase. — Très variés, les types de phrase de Hugo justifieraient une étude particulière. Je me contenterai d'en distinguer deux catégories principales.

La première comprend les types traditionnels. Hugo n'en néglige aucun. Il conserve, par exemple, un latinisme que les classiques avaient utilisé jusqu'au XVIIIe siècle : « Vous voulez les misérables secourus, moi je veux la misère supprimée » (Gauvain à Cimourdain ; *Quatrevingt Treize*, p. 338).

D'autres types sont plus intéressants. Ils naissent d'une image.

« Mirabeau sent remuer à une profondeur inconnue Robespierre, Robespierre sent remuer Marat, Marat sent remuer Hébert, Hébert sent remuer Babeuf. Tant que les couches souterraines sont tranquilles, l'homme politique peut marcher ; mais sous le plus révolutionnaire il y a un sous-sol, et les plus hardis s'arrêtent inquiets quand ils sentent sous leurs pieds le mouvement qu'ils ont créé sur leur tête » (*Quatrevingt Treize*, p. 122).

La phrase constitue ce qu'on pourrait appeler la phrase « à étages ». Hugo imagine quatre étages d'hommes politiques, correspondant à quatre couches sociales.

Il est plus difficile de trouver une dénomination à la phrase suivante, qui présente une sorte de cascade : « Il suffisait que l'ombre du Comité de Salut public fût derrière un homme pour faire cet homme redoutable et pour faire aboutir l'imprécation au chuchotement et le chuchotement au silence » (*Id.*, p. 334).

Il n'est pas douteux que des phrases aussi expressives ne soient remarquées et retenues par de nombreux écrivains et ne leur offrent, à l'occasion, des moules tout faits pour y couler leurs observations ou leurs pensées.

Les procédés. — Une étude complète des procédés de phrase utilisés par Victor Hugo comporterait l'examen de tout les procédés en général. Je me borne à signaler quelques emplois particulièrement fréquents.

La coupe. — « [Cosette] avait toutes les peurs des enfants et toutes les peurs des religieuses, mêlées » (*Misérables*, t. IV, p. 78).

Comparez (Hugo décrit une grotte sous-marine) : « Le saisissement

de cet ensemble était indicible. On ne pouvait rien imaginer de plus charmant ni rien rencontrer de plus lugubre.

« C'était on ne sait quel palais de la Mort, contente » (*Travailleurs de la Mer*, p. 280).

Nous ignorons (mais quel serait l'intérêt de cette précision?) s'il faut suppléer : « *quand* elle est », ou : « *si* elle était contente ».

La coupe met brutalement en valeur le mot détaché.

LE DÉTACHEMENT. — *L'Homme qui rit* offre un cas de détachement très différent : « Seule, la femme inconnue qui regardait ce spectacle dans une immobilité de statue et avec des yeux de fantôme, ne rit pas.

« *Spectre, mais solaire.*[1] »

Voici une autre variété du même procédé : « [Gwynplaine] n'ébaucha, pas même en songe, aucune ascension vers la duchesse. *Heureusement* » (*Id.*, p. 304). Hugo pouvait écrire : « Heureusement Gwynplaine, etc. »

ÉNUMÉRATION, ACCUMULATION, ENTASSEMENT. — Du point de vue stylistique, ce sont là trois choses essentiellement différentes.

L'*énumération*, à vrai dire, n'est pas un procédé de style. C'est la simple constatation d'une série de réalités : « lundi, mardi, mercredi », etc. Toutefois certaines énumérations offrent un intérêt littéraire. « Ursus disait : L'expectoration d'une sentence soulage. Le loup est consolé par le hurlement, le mouton par la laine, la forêt par la fauvette, la femme par l'amour, et le philosophe par l'épiphonème » (*Homme qui rit*, p. 9). Hugo pouvait abréger cette liste ou l'augmenter sans donner, à proprement parler, l'impression d'une accumulation. C'est la variété des exemples allégués, et la surprise finale (renforcée par le mot technique « épiphonème ») qui produisent l' « effet de style ».

L'*accumulation* ne peut manquer de produire un « effet de masse » : « D'un côté, l'univers et de l'autre, cette baraque ; et dans cette baraque il y avait la liberté, la bonne conscience, le courage, le dévouement, l'innocence, le bonheur, l'amour, toutes les constellations » (*Homme qui rit*, p. 268). C'est beaucoup de « constellations » pour une simple baraque, surtout quand on a conscience que « l'univers » n'en possède aucune. De même : « Où placez-vous le dévouement, le sacrifice, l'abnégation, l'entrelacement magnanime des bienveillances, l'amour? » (Gauvain à Cimourdain ; *Quatrevingt Treize*, p. 337). Notons ici une gradation qui s'ajoute à l'accumulation.

Il est des cas où l'on peut hésiter. Quand Hugo nous fait voir des

1. P. 300. — L'adjectif *solaire* évoque la beauté (indescriptible) de la femme inconnue.

écouets, des écoutes, etc., etc., dans un développement qui ne compte pas moins d'une vingtaine de lignes[1], il énumère tous les éléments dont un bateau, à cette époque, était composé ; mais l'impression faite sur le lecteur, émerveillé de ce qu'a produit l'effort de Gilliatt, est celle d'une accumulation.

Non d'un *entassement*, car ces objets sont soigneusement rangés : « Il y avait le coin des écouets, le coin des écoutes », etc., etc. L'accumulation groupe dans un certain ordre des choses relativement homogènes : l'*entassement* réunit des éléments hétérogènes dans un désordre complet. Il ne s'agit pas là d'une distinction arbitraire ; dans une accumulation, les noms sont précédés de l'article, dans un entassement, ils se présentent sans article (Guillaume, *L'Article*, p. 285-286).

Il est nécessaire de distinguer deux variétés d'entassement. « Les vents courent, volent, s'abattent, finissent, recommencent, planent, sifflent, mugissent, rient, frénétiques, lascifs, effrénés, prenant leurs aises sur la vague irascible » (*Travailleurs de la Mer*, p. 324). Hugo ajoute : « Les hurleurs ont *une harmonie.....* » (c'est moi qui souligne). De l'épave de la Durande, il nous dit : « rien qui ne fût décroché, décloué, lézardé, rongé, déjeté, sabordé, anéanti..... (*Id.*, p. 247). Mais la description de « cette chose misérable » commence ainsi : « partout l'inutilité lamentable de la démolition ». Dans ces deux exemples, il y a succession désordonnée d'actions qui toutes tendent à un même résultat ou de faits qui aboutissent à une impression unique[2].

Dans d'autres exemples, le désordre est complet : c'est de l'entassement proprement dit. Favourite, à la fin d'un dîner, confie à Dahlia qu'elle a « le spleen, comme disent les anglais » : « Dahlia, vois-tu, je suis triste. Il n'a fait que pleuvoir tout l'été, le vent m'agace, le vent ne décolère pas, Blachevelle est très pingre, c'est à peine s'il y a des petits pois au marché, on ne sait que manger, j'ai le spleen, comme disent les anglais, le beurre est si cher ! et puis vois, c'est une horreur, nous dînons dans un endroit où il y a un lit, ça me dégoûte de la vie » (*Misérables*, t. I, p. 140). Outre que « les propos de table sont des fumées » (*Id.*, p. 139), il est permis de supposer que le vin et la bonne chère ne sont pas étrangers à cette confusion mentale.

Sous ses formes diverses, le type de phrase qui consiste à grouper un grand nombre d'éléments se rencontre très fréquemment dans l'œuvre en prose de Hugo.

1. *Travailleurs de la Mer*, p. 270. — Voyez aussi, p. 411, une curieuse accumulation de détails qui se rapportent tantôt à Déchelette, tantôt au cadre qui l'entoure. C'est une variété intéressante du procédé.

2. Il en est de même dans les entassements de noms propres : « .....Péleïa à Dodone, Phémonoë à Delphes, Trophonius à Lébadée, Ézéchiel sur le Kébar, Jérôme dans la Thébaïde..... » (*Id.*, p. 79 ; je supprime le début et la fin de la liste).

La phrase antithétique. — J'ai déjà cité des exemples où l'antithèse, au lieu de porter sur des mots, porte sur les éléments de la phrase ou sur la phrase entière. De pareils exemples sont nombreux. Tantôt il y a simple opposition entre des membres de phrase : « Dans le danger, le porc-épic se hérisse, le scarabée fait le mort, la vieille garde se met en carré ; cet homme se mit à rire » (Thénardier ; *Misérables*, t. V, p. 274). — Tantôt l'opposition est soulignée et mise en valeur : « Tout se fit désormais en petit, au lieu de se faire en grand ; pour le lucre, au lieu de se faire pour le bien » (après le départ de M. Madeleine ; *Id.*, t. II-III, p. 65).

Liaison des phrases. — Hugo aime à lier deux phrases par un artifice matériel ; généralement, par la reprise d'un nom.

« Dol..... n'est pas une ville, c'est une *rue*. Grande vieille *rue* gothique, toute bordée à droite et à gauche de maisons à piliers, point alignées, qui font des caps et des coudes dans la rue, d'ailleurs très large » (*Quatrevingt Treize*, p. 179). « [Michelle Fléchard] avait cette *fatigue* lugubre qu'on a d'abord dans les muscles, puis qui passe dans les os ; *fatigue* d'*esclave*. Elle était *esclave* en effet. *Esclave* de ses enfants perdus. Il fallait les retrouver » (*Id.*, p. 259).

Logiquement, le point final ne marque pas ici l'achèvement de la pensée : l'emploi de ce point qui n'en est pas un est un artifice. Ce procédé rappelle ce qu'est, en vers, l'enjambement, et nous pouvons supposer que le poète a réalisé ainsi en prose un effet qu'il avait accoutumé de rechercher dans ses vers[1].

Le « couplet ». — Le « roman social », tel que le conçoit Hugo, alterne les récits, les descriptions (natures mortes et portraits), les dialogues, et des sortes de « couplets » où le romancier s'efforce, non de distraire ou d'émouvoir le lecteur, mais de prouver une thèse. En général, Hugo y fait appel aux procédés de la rhétorique.

Les exemples les plus caractéristiques se rencontrent naturellement dans les essais politiques ou philosophiques. En 1867, Hugo se proposait de prouver que ce qui causait la ruine de la France, c'était le scepticisme. Il posait en principe que « Paris est une affirmation ». Il concluait par cette phrase : « C'est un Oui qui dit Non » (*Choses Vues*, t. II, p. 334).

1. Parfois Hugo relie deux chapitres successifs. Dans *Les Travailleurs de la Mer* (p. 281), le chapitre XIII du livre I (2e partie), qui commence par : « De l'ombre qui éblouit, tel était ce lieu surprenant », continue le chapitre XII : « C'était on ne sait quel palais de la Mort, contente » ; de même, exceptionnellement, dans des pièces lyriques, le poète enjambe d'une strophe sur l'autre.

Il n'est pas toujours aisé d'introduire un « couplet » de ce genre dans un roman, même en le plaçant dans la bouche d'un personnage soigneusement imaginé dans ce but. La « parabole » de la ruche, qui se termine sur l'exaltation du Poète, symbolisé par l'abeille-reine (« Elle seule est harmonieuse ; elle seule est féconde. Les autres sont muettes et stériles »), est à peine supportable dans une préface (*Misérables*, t. I, p. 383-384 ; Préface philosophique non publiée par Victor Hugo).

Souvent Hugo use de l'ironie. Veut-il défendre le gouvernement républicain ? Il s'écrie (nous sommes en Angleterre, à la fin du XVII[e] siècle) : « Où en serait-on si le premier venu avait des droits? Se figure-t-on tout le monde gouvernant? S'imagine-t-on la cité menée par les citoyens? Les citoyens sont l'attelage, et l'attelage n'est pas le cocher. Mettre aux voix, c'est jeter aux vents. Voulez-vous faire flotter les états comme des nuées? Le désordre ne construit pas l'ordre. Si le chaos est l'architecte, l'édifice sera Babel » (*Homme qui rit*, p. 161). Notons l'emploi de l'interrogation oratoire.

Quand il s'agit de défendre le comédien, le procédé est plus sensible encore : « Cet être me charme, me divertit, me distrait, m'enseigne, m'enchante, me console, me verse l'idéal, m'est agréable et utile..... Souffletons-le..... Où y a-t-il une pierre que je la lui jette? Prêtre, donne la tienne. Philosophe, donne la tienne. Bossuet, excommunie-le. Rousseau, insulte-le. Orateur, lance lui ton pavé. Lapidons l'arbre, meurtrissons le fruit, et mangeons-le..... » (*Homme qui rit*, p. 257). Ici c'est « l'exhortation » et « l'invocation » qui alternent.

Parfois l'image est appelée à la rescousse : « Où aller? Sortir? Rester? Avancer? Reculer? Que faire? Que le devoir ait des carrefours, c'est étrange. La responsabilité peut être un labyrinthe.[1] »

Des « jeux de phonèmes » illustrent la clausule : « De toutes les dents du temps, celle qui travaille le plus, c'est la pioche de l'homme. L'homme est un rongeur. Tout sous lui se modifie et s'altère, soit pour le mieux, soit pour le pire. Ici il défigure, là il transfigure » (*Id.*, p. 43).

Un des couplets les plus caractéristiques de la manière de Hugo est celui où « il passe en revue le sombre peuple » (*Homme qui rit*, p. 259-260).

1. *Homme qui rit*, p. 505. — Dans *William Shakespeare* (2[e] partie, livre V, chap. 1[er]), Hugo est plus à l'aise et exagère le procédé (il s'agit de *construire*, p. 163) :

Ici trois questions :
Construire quoi ?
Construire où ?
Construire comment ?

Nous répondons :
Construire le peuple.
Le construire dans le progrès.
Le construire par la lumière.

Sa longueur m'oblige à des coupures :

Gwynplaine passait en revue le sombre peuple. Son esprit s'emplissait de toutes ces apparitions successives de l'immense misère. La physionomie humaine est faite par la conscience et par la vie, et est une résultante d'une foule de creusements mystérieux. Pas une souffrance, pas une colère, pas une ignominie, pas un désespoir, dont Gwynplaine ne vît la ride. Ces bouches d'enfants n'avaient pas mangé. Cet homme était un père, cette femme était une mère, et derrière eux on devinait des familles en perdition. Tel visage sortait du vice et entrait au crime ; et l'on comprenait le pourquoi : ignorance et indigence. Tel autre offrait une empreinte de bonté première raturée par l'accablement social et devenue haine. Sur ce front de vieille femme on voyait la famine ; sur ce front de jeune fille on voyait la prostitution. Le même fait, offrant chez la jeune la ressource, et plus lugubre là. Dans cette cohue, il y avait des bras, mais pas d'outils ; ces travailleurs ne demandaient pas mieux, mais le travail manquait. Parfois près de l'ouvrier un soldat venait s'asseoir, quelquefois un invalide, et Gwynplaine apercevait ce spectre, la guerre. Ici Gwynplaine lisait chômage, là exploitation, là servitude. Sur certains fronts il constatait on ne sait quel refoulement vers l'animalité, et ce lent retour de l'homme à la bête produit en bas par la pression des pesanteurs obscures du bonheur d'en haut..... Gwynplaine sentait au-dessus de lui le piétinement inconscient des puissants, des opulents, des magnifiques, des grands, des élus du hasard ; au-dessous, il distinguait le tas de faces pâles des déshérités..... Chose fatale, et qui indique un profond mal social, la lumière écrase l'ombre ! Gwynplaine constatait ce deuil. Quoi ! une destinée si reptile ! L'homme se traînant ainsi ! une telle adhérence à la poussière et à la fange, un tel dégoût, une telle abdication, et une telle abjection, qu'on a envie de mettre le pied dessus ! de quel papillon cette vie terrestre est-elle donc la chenille? Quoi ! dans cette foule qui a faim et qui ignore partout, devant tous, le point d'interrogation du crime ou de la honte ! l'inflexibilité des lois produisant l'amollissement des consciences ! pas un enfant qui ne croisse pour le rapetissement ! pas une vierge qui ne grandisse pour l'offre ! pas une rose qui ne naisse pour la bave ! Ses yeux parfois, curieux d'une curiosité émue, cherchaient à voir jusqu'au fond de cette obscurité où agonisaient tant d'efforts inutiles et où luttaient tant de lassitudes, familles dévorées par la société, mœurs torturées par les lois, plaies faites gangrènes par la pénalité, indigences rongées par l'impôt, intelligences à vau-l'eau dans un engloutissement d'ignorance, radeaux en détresse couverts d'affamés, guerres, disettes, râles, cris, disparitions ; et il sentait le vague saisissement de cette poignante angoisse universelle. Il avait la vision de toute cette écume du malheur sur le sombre pêle-mêle humain.

L'éclat de la forme séduit-il le lecteur au point de lui rendre supportables ces hors-d'œuvre, déplacés dans un roman? L'insuccès de *L'Homme qui rit* semble prouver le contraire.

Le « développement ». — Le « couplet » est relativement bref et impressif ; le *développement* peut s'étendre sur un chapitre entier.

Un exemple caractéristique est fourni par le chapitre premier du livre III des *Misérables* (1re partie, *En l'année 1817* ; t. I, p. 121-125).

Il se compose d'une série de petits faits isolés, présentés en phrases détachées. J'en découpe quelques lignes :

Toutes les jeunes filles chantaient *l'Ermite de Saint-Avelle*, paroles d'Edmond Géraud. *Le Nain Jaune* se transformait en *Miroir*. Le café Lemblin tenait pour l'Empereur contre le café Valois qui tenait pour les Bourbons. On venait de marier à une princesse de Sicile M. le Duc de Berry, déjà regardé du fond de l'ombre par Louvel. Il y avait un an que Mme de Staël était morte. Les gardes du corps sifflaient Mademoiselle Mars. Les grands journaux étaient tout petits. Le format était restreint, mais la liberté était grande. *Le Constitutionnel* était constitutionnel. *La Minerve* appelait Chateaubriand *Chateaubriant*. Ce *t* faisait beaucoup rire les bourgeois aux dépens du grand écrivain. Dans des journaux vendus, des journalistes prostitués insultaient les proscrits de 1815 ; David n'avait plus de talent, Arnault n'avait plus d'esprit, Carnot n'avait plus de probité ; Soult n'avait gagné aucune bataille ; il est vrai que Napoléon n'avait plus de génie.....

Hugo conclut : « Voilà, pêle-mêle, ce qui surnage confusément de l'année 1817, oubliée aujourd'hui. » C'est un « développement » par énumération.

Souvent Hugo procède par notes brèves, par phrases elliptiques : « Granit au sud, sable au nord ; ici des escarpements, là des dunes..... Terre fertile, grasse, forte. Nul pâturage meilleur. Le froment est célèbre, les vaches sont illustres » (Guernesey ; *Travailleurs de la Mer*, pages 4-6). Le procédé est mieux adapté à des tableaux tragiques :

La rafale, l'eau, la nuée, l'illimité, l'inhabité..... Partout l'escarpement. L'inhospitalité sévère de l'abîme (Les rochers Douvres ; *Id.*, p. 188).

Apostrophes, injures, défis. Regards furieux d'un côté à l'autre. Poings montrés, pistolets entrevus, poignards à demi tirés. Énorme flamboiement de la tribune..... Montagnards, girondins, feuillants, modérantistes, terroristes, jacobins, cordeliers, dix-huit prêtres régicides.

Tous ces hommes : tas de fumées poussées dans tous les sens..... (Chap. X).

Esprits en proie au vent.

Mais ce vent était un vent de prodige..... (Chap. XI ; La Convention ; *Quatrevingt Treize*, p. 146).

C'est ce que les peintres appellent du « pointillisme ».

Parfois, au contraire, les phrases (toujours brèves) sont étroitement liées entre elles par des reprises ou des répétitions :

La volonté grise. On peut *s'enivrer* de son âme.

Cette *ivrognerie-là* s'appelle l'héroïsme. Gilliatt était une espèce de *Job* de l'océan.

Mais un *Job* luttant, un *Job* combattant et faisant front aux fléaux, un *Job* conquérant, et, si de tels mots n'étaient pas trop grands pour un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes, un *Job Prométhée* (*Travailleurs de la Mer*, p. 299).

L'antithèse est aussi un procédé de développement. Avant de nous dire ce qu'est la pieuvre, Hugo énumère en une vingtaine de lignes ce qu'elle n'est pas : « La baleine a l'énormité, la pieuvre est petite ; ..... [*deux lignes*] ; le rhinocéros a une corne, la pieuvre n'a pas de corne » ; ..... [*treize lignes*].

« La pieuvre n'a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de cuirasse..... [*quatre lignes*]. La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée.

« Qu'est-ce donc que la pieuvre? C'est la ventouse » (*Travailleurs de la Mer*, p. 371).

Tels sont les procédés de développement les plus voyants qu'emploie Hugo dans ses œuvres en prose.

Le récit. — Le ton du récit est naturellement très varié. Je ne donnerai qu'un exemple significatif. Gwynplaine a tout d'un coup la révélation de ce qu'est l'Amour :

> Il venait de voir une femme.
> Il venait de voir plus et moins qu'une femme, une femelle.
> Et en même temps une olympienne.
> Une femelle de dieu.
> Ce mystère, le sexe, venait de lui apparaître.
> Et où ? dans l'inaccessible.
> A une distance infinie.
>
> (*Homme qui rit*, p. 302-303.)

Ce style haletant, qui procède par saccades, est fréquent dans les romans de Hugo. Il semble que Hugo, dans ses poèmes, évite d'abuser de certains procédés qui lui semblaient sans doute quelque peu grossiers et faciles : l'airain tolère ce que le marbre ne peut pas supporter.

La description. — Hugo n'est pas seulement un peintre inimitable des naufrages et des cyclones ; il sait voir les menus détails, et, à ses heures, il ne dédaigne pas la plaisanterie. Un « crayon » du théâtre de Saint-Pierre Port, capitale de Guernesey, fournit un bon exemple de ce côté, trop souvent négligé, de son caractère et de son art : « Il y a un théâtre. Une porte bâtarde, donnant sur un corridor dans une rue déserte, telle est l'entrée. L'intérieur se rapproche du style d'architecture adopté pour les greniers à foin. Satan n'a pas de pompe, et est mal logé. Le théâtre a pour vis-à-vis la prison, autre logis du même individu » (*Travailleurs de la Mer*, p. 17).

Les descriptions « visionnaires » sont trop connues pour que j'y insiste. Je choisis la « méditation » du Docteur qui observe les prodromes de la tempête (*Homme qui rit*, p. 85) :

Le docteur, rappelé par le travail obscur de son esprit, redescendit dans sa pensée comme un mineur dans son puits.

Cette méditation n'excluait nullement l'observation de la mer. La mer observée est une rêverie.

Le sombre supplice des eaux, éternellement tourmentées, allait commencer. Une lamentation sortait de toute cette onde. Des apprêts, confusément lugubres, se faisaient dans l'immensité. Le docteur considérait ce qu'il avait sous les yeux et ne perdait aucun détail. Du reste, il n'y avait dans son regard aucune contemplation. On ne contemple pas l'enfer.

Une vaste commotion, encore à demi latente, mais transparente déjà dans le trouble des étendues, accentuait et aggravait de plus en plus le vent, les vapeurs, les houles. Rien n'est logique et rien ne semble absurde comme l'océan. Cette dispersion de soi-même est inhérente à sa souveraineté, et est un des éléments de son ampleur. Le flot est sans cesse pour ou contre. Il ne se noue que pour se dénouer. Un de ses versants attaque, un autre délivre. Pas de vision comme les vagues. Comment peindre ces creux et ces reliefs alternants, réels à peine, ces vallées, ces hamacs, ces évanouissements de poitrails, ces ébauches ? Comment exprimer ces halliers de l'écume, mélangés de montagne et de songe ? L'indescriptible est là, partout, dans la déchirure, dans le froncement, dans l'inquiétude, dans le démenti personnel, dans le clair-obscur, dans les pendentifs de la nuée, dans les clefs de voûte toujours défaites, dans la désagrégation sans lacune et sans rupture, et dans le fracas funèbre que fait toute cette démence.

L'analyse psychologique est une variété de description. Voici un essai de psychologie du personnage le plus important auquel Hugo se soit intéressé durant son séjour dans les Iles anglo-normandes : la Mer.

D'ordinaire la mer cache ses coups. Elle reste volontiers obscure. Cette ombre incommensurable garde tout pour elle. Il est très rare que le mystère renonce au secret. Certes, il y a du monstre dans la catastrophe, mais en quantité inconnue. La mer est patiente et secrète ; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, et le recouvre ; l'engloutissement est sa pudeur. La vague est hypocrite ; elle tue, vole, recèle, ignore et sourit. Elle rugit, puis moutonne[1].

Cette analyse « visionnaire » est fondée sur une personnification qui se développe par une série d'antithèses et se termine avec une image antithétique.

Le portrait. — Le portrait est une description de la figure humaine[2]. Celui de Gwynplaine (*Homme qui rit*, p. 227) appartient à la série

1. *Travailleurs de la Mer*, p. 242. — Voyez (*Id.*, p. 14-15) une description « réaliste » de Guernesey : *Paysage et Océan mêlés*. C'est un exemple remarquable de tableau de nature non-visionnaire.

2. Je rattache au portrait les descriptions de l'habillement des personnages (il faudrait y joindre les habitations et surtout les intérieurs).

bien connue des grotesques créés par Hugo ; plus « humain » que Habibrah ou Quasimodo, il n'en est pas moins de la même famille :

La nature avait été prodigue de ses bienfaits envers Gwynplaine. Elle lui avait donné une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire.

Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. Mais était-ce la nature ?

Ne l'avait-on pas aidée ?

Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultat le rire, il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre.

Le dialogue. — C'est surtout dans le dialogue que Hugo pratique ce qu'il appelle la « concision ».

L'Homme qui rit offre un exemple typique de ces dialogues hachés, où de brèves questions appellent des réponses plus brèves encore (partie I, liv. II, chap. IV). Le patron du bateau accueille sans grande conviction les conseils d'un individu vêtu de quelque chose qui ressemblait presque à une simarre d'universitaire d'Oxford ou de Goettingue (il se fait appeler « docteur ») ; on le surnomme alternativement le Fou et le Sage. La conversation commence sur ce ton (p. 75 ; la scène se passe vers la fin du XVIIe siècle) :

— Patron, as-tu un octant anglais ?

— Non.

— Sans octant anglais, tu ne peux prendre hauteur ni par derrière ni par devant.

— Les basques, répliqua le patron, prenaient hauteur avant qu'il y eût des anglais.

La conversation, d'ordre technique, se poursuit durant quatre pages. Elle s'arrête, puis reprend (p. 78) :

— Patron, vois-tu ?

— Quoi ?

— Cela ?

— Quoi ?

— Là-bas.

— Du bleu. Oui.

— Qu'est-ce ?

— Un coin du ciel.

— Pour ceux qui iront au ciel, dit le docteur. Pour ceux qui iront ailleurs, c'est autre chose.

Et il souligna ces paroles d'énigme d'un effrayant regard perdu dans l'ombre.

Il y eut un silence.

Je reprends (p. 81) :

LE PATRON :
— La brise nous chasse à l'est.
— Ne va pas à l'est.
— Pourquoi ?
— Patron, sais-tu quel est aujourd'hui le nom de la mort?
— Non.
— La mort s'appelle l'Est.
— Je gouvernerai à l'ouest.

L'ensemble du dialogue occupe près de huit pages (p. 74-82).

Ce dialogue joue dans le récit un rôle « actif », si je puis dire : il prépare le lecteur à la scène du naufrage. D'autres sont « énumératifs » : un malouin (« malouin, malin ») et un guernesiais échangent une liste interminable de « cailloux très mauvais » ; cette liste a aussi un rôle utile dans l'exposition du drame (*Travailleurs de la Mer*, p. 193-197). Il en est naturellement d'antithétiques. Dans *Quatrevingt Treize*, Gauvain et Cimourdain discutent longuement ; je note quelques répliques caractéristiques :

— Je ne vois que la justice.
— Moi, je regarde plus haut.
— Qu'y a-t-il donc au-dessus de la justice?
— L'Équité (p. 338).

— Et la femme? Qu'en faites-vous?
Cimourdain répondit :
— Ce qu'elle est. La servante de l'Homme.
— Oui. A une condition.
— Laquelle?
— C'est que l'homme sera le serviteur de la femme (p. 339).

Cette sorte de cliquetis de mots (« Je voudrais l'homme fait par Euclide. — Et moi je l'aimerais mieux fait par Homère », p. 338) donne bien vite une impression d'artificiel.

Les dernières répliques des dialogues sont particulièrement étudiées. L'interrogatoire de Michelle Fléchard, qui comprend une vingtaine de questions (*Id.*, p. 13), se termine ainsi :

— Où couches-tu ?
— Par terre.
— Qu'est-ce que tu manges ?
— Rien.

Stendhal professait que, dans les romans, le dialogue est plus vivant que le récit ; Hugo est de cet avis.

Conclusion. — L'extrême variété de la phrase de Hugo, la richesse et l'éclat des « figures » ne doivent pas faire illusion. Hugo a utilisé avec une étonnante virtuosité l'outil créé par ses prédécesseurs ; il n'a pas innové. Il était même, à l'époque où ont paru ses romans (1865-1875), des lecteurs à qui ces types de phrases pouvaient paraître « dépassés ». La phrase de Hugo est uniquement significative. Chateaubriand, puis Sainte-Beuve, avaient créé une phrase où la musique des mots s'ajoutait à leur sens ; c'était une solution française du problème qu'avait posé Mme de Staël, qui se plaignait de ce que nos phrases, moins expressives que celles des écrivains allemands, parlaient à l'esprit et ne disaient rien à l'âme. Flaubert avait fait passer par son gueuloir de savantes périodes, où chaque élément répondait aux nécessités de la logique et aux exigences de l'harmonie. Baudelaire avait, en vers et en prose, donné l'exemple de la puissance incantatoire qu'un magicien des lettres pouvait insuffler à la phrase française. A côté de ces œuvres d'art longuement élaborées, les romans de Hugo n'offraient que des improvisations, brillantes, à la vérité, mais sans profondeur réelle.

CONCLUSION

Camille Pelletan, rendant compte de *L'Homme qui rit* dans *Le Libéral du Centre*, écrivait : « Victor Hugo a fait la langue qu'il parle, il a des tournures, des mots, presque une signature à lui seul. Mais tout cela est profondément dans le génie du français..... » (*Homme qui rit*, p. 596). Ce jugement, qui apprécie à la fois ce qu'il y a de traditionnel et ce qu'il y a d'original dans la langue et dans le style de Victor Hugo, reste vrai aujourd'hui. Hugo lui-même n'affirmait-il pas : « Les langues peuvent vieillir sans que la gloire des grands écrivains prenne une seule ride » (*Post-Scriptum*, p. 519 ; 1835-1848). La langue de Hugo n'a pas une seule ride : elle appartient à ce français d'hier qui reste le français d'aujourd'hui et qui sera le français de demain.

L'œuvre elle-même nous déçoit quelquefois. Elle se ressent d'avoir été écrite rapidement, et, surtout, elle nous choque par cette démesure qui est en quelque sorte la rançon des qualités éminentes de Hugo. Quand il s'agit de langue, la démesure s'appelle souvent verbalisme. Il y a verbalisme quand l'écrivain accumule trop de grands mots pour exprimer de trop petites choses[1], ou quand, satisfait du cliquetis des mots, il ne s'avise pas que leur combinaison est dépourvue de sens[2].

1. La pieuvre, misérable reste d'un « genre » animal jadis important, devient, chez Hugo, la plus formidable des bêtes de proie.

2. Hugo a noté (et non publié) : « *Forma*, la beauté. Le Beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond » (*Post-Scriptum*, p. 481 ; 1863-1864). —

Mais, en vieillissant, Hugo avait pris de plus en plus de goût pour les formules concises. Louis Ulbach (*Le Bien Public* de Paris, dans *Quatrevingt Treize*, p. 478) admirait : « On n'est pas héros contre son pays » ; « ceux qui nous doivent tout, on les adore » (les petits enfants). Les phrases-médailles de Hugo, comme les vers-médailles de Corneille, vivront autant que notre langue.

En ce qui concerne le roman, l'influence de Hugo a été nulle. Peut-être faut-il, comme Zola (*Romanciers naturalistes*, p. 351), considérer qu'il « n'a pas écrit des romans, mais des poèmes en prose ».

Mais il a imprimé cette phrase : « Une libration s'établit entre l'électricité atmosphérique et le magnétisme tellurique..... Toute la nature est un échange » (*Travailleurs de la Mer*, p. 326).

CHAPITRE III

THÉOPHILE GAUTIER

Il serait regrettable, dans une étude sur la prose littéraire, de négliger Gautier[1]. Vivant de sa plume, il a produit, pendant la dernière partie de sa vie, d'innombrables articles (dont la plupart n'ont pas été réimprimés), contribuant, avec Sainte-Beuve, à donner au journal une langue et un style particuliers. D'autre part, *Le Capitaine Fracasse* se lit encore, et mérite de survivre[2].

Théories littéraires de Gautier. — Les idées de Gautier sur l'Art et sur le Beau se sont peu à peu précisées : « Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle

1. Voyez H. L., t. XII, p. 258-272. — J'ai utilisé surtout l'*Histoire du Romantisme*, suivie de *Notices romantiques*, et d'une *Étude sur la Poésie française* (1830-1868), 2e éd., Paris, Charpentier, 1874, in-12, vi-410 p. Avertissement de M. D., janvier 1874. — L'*Histoire du Romantisme*, destinée à *La Revue de Paris*, qui fut supprimée en 1858, a été publiée par la *Revue nationale et étrangère* (25 déc. 1861-18 juin 1863) ; elle a paru en 1863 (Maxime Du Camp, *Souvenirs litt.*, t. II, p. 213-214). — L'*Histoire du Romantisme*, inachevée, a été complétée par des articles nécrologiques écrits au fur et à mesure (*Notices romantiques*, p. 115-290) ; on y a ajouté *Les progrès de la Poésie française depuis 1830* (p. 291-399).

2. Ébauché vers 1830, annoncé dès lors sur la couverture des volumes édités par Renduel, *Le Capitaine Fracasse* fut rédigé entre 1857 et 1861, pour être publié en 1863 sous sa forme définitive (voyez à ce sujet René Jasinski, « Genèse et sens du Capitaine Fracasse », *Revue d'Hist. litt.*, avril-juin 1948, p. 131-156). — Gautier a cherché à écrire son roman en style 1830 : « Pendant ce long travail, nous nous sommes autant que possible séparé du milieu actuel, et nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant vers 1830, aux beaux jours du romantisme ; ce livre, malgré la date qu'il porte et son exécution récente, n'appartient réellement pas à ce temps-ci. Comme les architectes qui, dans l'achèvement d'un plan ancien, se conforment au style indiqué, nous avons écrit *Le Capitaine Fracasse* dans le goût qui régnait au moment où il eût dû paraître » (t. I, p. iii-iv). Il n'est pas douteux que Gautier ait voulu imiter *Le Roman comique* de Scarron. Gautier y retrouvait « mille détails de mœurs, d'habitudes, de costume, mille idiotismes de pensée et de style qu'on chercherait en vain ailleurs ». Il ajoutait : « C'est une excellente prose, pleine de franchise et d'allure, d'une gaieté irrésistible, très souple et très commode aux familiarités du récit, et, quoique plus portée au comique, ne manquant pas d'une certaine grâce tendre et d'une certaine poésie aux endroits amoureux et romanesques » (*Les Grotesques*, Charpentier, nouv. éd., p. 396-397).

J'ai utilisé deux éditions du *Capitaine Fracasse*, l'édition Charpentier, Paris, 1903, in-12, t. I, iv-375 p., t. II, 383 p., et l'édition de la Librairie illustrée, illustrations de Gustave Doré. Les références à cette seconde édition se reconnaissent à ce que le chiffre des pages n'est pas précédé d'une indication de tome.

nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde.[1] »

Quels étaient ces rêves de Gautier ? Il les a confiés aux frères de Goncourt : « Ce qui nous distingue, c'est l'exotisme. Il y a deux sens de l'exotique : le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une correction plus suprême, c'est le goût de l'exotique à travers les temps...[2] »

Le Capitaine Fracasse est une tentative de Gautier pour échapper au siècle des locomotives et de l'électricité en se réfugiant dans un XVIIe siècle de fantaisie. Il est d'ailleurs vraisemblable que le roman a été écrit très vite. Gautier disait : « Un article, une page, c'est une chose de premier coup, c'est comme un enfant : ou il est, ou il n'est pas. Je ne pense jamais à ce que je vais écrire. Je prends ma plume et j'écris.[3] » En vers, il a voulu être un ciseleur ; en prose, il est resté un improvisateur.

La langue du XVIIe siècle. — Dans son avant-propos, Gautier prévient le lecteur : quand les personnages parlent, ils emploient la langue de leur époque[4]. Mais la juxtaposition brutale du français Louis XIII et du français Second Empire risquait d'être choquante : tout naturellement, Gautier donne à sa propre langue un léger coloris archaïque. Dans un chapitre particulièrement pittoresque (*L'Auberge du Soleil bleu*), il intervient ainsi au milieu de deux dialogues entre maître Chirriguirri et les comédiens : « la montre de voracité ne sied point aux jeunes dames, lesquelles sont censées se repaître de rosée et suc de fleurs comme avettes »[5]. C'est un mélange de la langue du XVIe siècle et de celle du XVIIe siècle. L'unité de ton est ainsi tant bien que mal sauvegardée.

Pour recréer cette langue artificielle, Gautier utilise divers moyens. Il emploie l'article féminin *la* après la préposition *en* : « Piquenterre..... doit être *en la* gloire près du bon larron » (t. II, p. 118) ; il supprime nombre d'articles : « les libertins... volent aux comédiennes, comme papillons aux lumières » (t. II, p. 296). Le pronom relatif *lequel* est fréquent là où le français moderne préfère *qui* (ce qui est d'ailleurs un trait de langue du XVIe siècle plutôt que du XVIIe) ; *qui* « représente » un animal : « faites tordre le col à n'importe quoi, mettez à la broche

1. *Moniteur*, 18 nov. 1864.
2. Goncourt, *Journal*, 1863, 23 nov., éd. Flammarion, in-12, t. II, p. 134-135.
3. *Id.*, 3 janvier 1857, t. I, p. 127.
4. T. I, p. IV.
5. T. I, p. 96.

qui vous voudrez ; mais, pour Dieu, donnez-moi à manger» (t. II, p. 329). Gautier use aussi de tournures plus rares et plus délicates : « l'auteur peut se compter parmi les plus gens d'esprit de la cour et de la ville» (t. II. p. 305). De façon générale, la couleur est exacte[1].

Un certain nombre de procédés de style concourent à dépayser le lecteur ; les pluriels de noms abstraits sont nombreux : « des pudicités feintes» (t. II, p. 122) ; « les exquisités promises» (t. I, p. 98 ; il s'agit de cuisine) ; « des mythologies» (ce sont Flores, Vénus, Charites, Dianes ; t. II, p. 123). Les images aussi sont de l'époque : quand le duc de Vallombreuse, dans sa fureur, se déshabille, les boutons de diamant du pourpoint sautent « à droite et à gauche sur le parquet, comme des pois gris sur un tambour» (t. II, p. 148). Des jurons, des façons de parler proverbiales s'y ajoutent : « Par la Sainsanbreguoy», s'écrie Lampourde (t. II, p. 116) ; « voilà qui tombe comme de cire», dit un valet (t. I, p. 178) ; « Pauvreté n'est pas forfaiture», affirme le prince père de Vallombreuse (t. II, p. 302). L'ensemble ne manque pas d'un certain charme désuet.

Les tons. — Cette langue artificielle, mélange savant et savoureux d'ingrédients divers, comporte plusieurs variétés.

Ton précieux. — Les personnages distingués parlent comme Gautier imagine qu'on devait parler à l'hôtel de Rambouillet. Le prince éprouve à l'idée du danger que peut courir sa fille « une perturbation d'âme étrange à concevoir» (t. II, p. 298). Sigognac dit à Vallombreuse : « Vos procédés francs et cordiaux me touchent au plus tendre de l'âme» (t. II, p. 330). — Et voici une alliance de mots : Sigognac, au souvenir d'Isabelle, se sent « le cœur voluptueusement torturé par une agréable douleur, si l'on peut joindre ensemble ces mots ennemis de nature» (t. II, p. 325).

Précieux ridicule. — Le Pédant et le Matamore en offrent deux variétés. Devant la chemise trouée de Sigognac : « Corbache ! dit le Pédant....., cette chemise a la mine vaillante et triomphale. On dirait qu'elle est montée à l'assaut de quelque place forte sur la propre poitrine du Dieu Mars, tant elle est criblée, perforée, ajourée glorieusement par mousquetade, carreaux, dards, flèches et autres armes de jet» (t. I, p. 144). Le Matamore est plus truculent encore : « Léandre !

1. L'inversion est-elle bien régulière dans une coordonnée ? « Aussi formai-je la résolution de l'interroger, et l'aurais-je fait si..... » (t. II, p. 298). — Dans son zèle archaïsant, Gautier exagère quelquefois.

as-tu dit? Oh! ne répète pas ce nom exécrable et exécré, ou je vais, de mâle rage, décrocher le soleil, éborgner la lune, et, prenant la terre par les bouts de son essieu, la secouer de façon à produire un cataclysme diluvial comme celui de Noé ou d'Ogygès» (t. I, p. 177).

TON PLAISANT. — Il comporte plusieurs nuances. Gautier lui-même nous dit : « Ses belles dents blanches, après avoir dévoré un poulet tout entier, lequel, il est vrai, semblait mort d'étisie, s'enfonçaient joyeusement dans la tranche rose d'un jambon de Bayonne, et faisaient, comme on dit, sauter les miettes au plafond» (t. II, p. 331). Mérindel, parlant au duc de Vallombreuse, admire la vigueur de Sigognac : « peu s'en est fallu qu'il ne fendît le moule du bonnet jusqu'au menton, et si n'avait-il qu'une épée de théâtre, émoussée et mornée, dont bien me prit» (t. II, p. 151).

Le « truand » est une variété du « plaisant ». Les malandrins mis en scène par Gautier parlent un langage assez extraordinaire. Ces « braves » ont lu Rabelais et ne sont pas dénués d'une réelle culture classique. Lampourde sait du latin : « passons le temps à boire, papaliter », dit-il, « jusqu'à ce que le liège de nos semelles se gonfle » (t. II, p. 111). Il parle du « lac Averne, au-dessus duquel les oiseaux ne peuvent voler sans tomber morts pour la malignité des exhalaisons » (t. II, p. 119). Son confrère Malartic, après avoir fait allusion au foudre du « sieur Jupiter », s'écrie : « O trois et quatre fois heureux le mortel qui a des lares et des pénates et peut faire asseoir à son foyer l'ami de son cœur ! » (*Ibid.*). Ces « coquins », à la « barrique proéminente », aux « nez en flûtes d'alambic » (t. II, p. 113), ne sont pas beaucoup plus vraisemblables que les « plaisants » de la comédie de Molière.

Mi-truculent, mi-précieux, *Le Capitaine Fracasse*, où Gautier a réalisé son rêve du XVIIe siècle, témoigne à la fois de connaissances historiques réelles et d'une admirable puissance de création linguistique. Gautier s'amuse de cette rhétorique dont Longin eût dit qu'elle est asiatiquement hyperbolique ; elle nous apparaît aujourd'hui encore comme une parfaite réussite.

LE VOCABULAIRE. — Le vocabulaire de Gautier est d'une richesse prodigieuse[1]. Gautier a le goût du mot : tels mots ont « une beauté et une valeur propres, comme des pierres précieuses »[2].

1. Voyez dans le *Journal* des Goncourt (t. II, p. 91-92) ce que pensait Gautier du vocabulaire du XVIIe siècle. — Sur le vocabulaire de Gautier, consulter l'excellente thèse de M. Georges Matoré, *Le Vocabulaire de la Prose littéraire de 1835 à 1845.....*, Genève, Droz. et Lille, Giard, 1951, in-8°, 372 p. — Thèse de Paris.
2. *Préface* aux *Fleurs du Mal* (éd. Lévy, in-12, 1868, p. 46).

ARCHAÏSMES. — Dans *Le Capitaine Fracasse*, Gautier accumule les archaïsmes. Ne se vantait-il pas d'avoir « déterré de charmants et même d'admirables adjectifs, dont on ne pourra plus se passer »[1]. Il songeait peut-être à *grifaigne*[2], « cette épithète..... que les vieux romans attribuent invariablement à la barbe de Charlemagne » (t. II, p. 25). *Grifaigne* n'a pas eu beaucoup de succès. — *Crespelé* n'a pas eu plus de chance[3]. — *Dive*, en dépit du prestige de « la *dive* Lilith, première femme d'Adam, aïeule de la reine de Saba » (*Hist. du Rom.*, p. 88), reste indissolublement attaché, comme Littré le constate, à l'expression de Rabelais : « la dive bouteille ». — *Érémitique*, pour qui Gautier semble avoir eu une réelle prédilection[4], reste rare et spécial.

Les archaïsmes ne sont guère moins nombreux dans l'*Histoire du Romantisme* que dans *Le Capitaine Fracasse*. Certains ne sont que des citations. Parlant d'Éviradnus, Gautier décrit complaisamment « ces armures d'ancêtres chevauchant sur deux files, leurs destriers caparaçonnés de fer, la targe aux bras, la lance appuyée sur le *faulcre*[5], coiffés de morions extravagants..... » (*Hist. du Rom.*, p. 393) ; il évoque les « joueurs de *sambucque*[6], qui habitent les pignons des cathédrales » (*Id.*, p. 53). Mais souvent Gautier adopte ces vocables anciens et les intègre dans sa langue ; il nous présente « un *prudhomme*[7] épris de Campistron » ; il emploie le participe *adorné*[8].

1. Cité par Ibrovac, José-Maria de Heredia, p. 410-411. — Cf. : « Des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique, voilà ce que c'est, la poésie... Ça ne prouve rien... » (Goncourt, *Journal*, t. II, p. 123 : Dîner Magny.)

2. *Grifaigne* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878 ; Litt., Litt. Suppl., Add. ; H. D. T. — Gautier a trouvé le mot dans Acad. Comp. 1842, avec l'exemple tiré de *La Chanson de Roland*.

3. Après le succès de la *Lucrèce* de Ponsard, Vacquerie et Meurice, inquiets pour *Les Burgraves*, allèrent demander à Nanteuil « trois cents Spartiates » :

> Nanteuil secoua sa longue chevelure toute *crespelée* et tout annelée d'un air profondément mélancolique, et répondit en soupirant à Vacquerie qui avait porté la parole : « Jeune homme, allez dire à votre maître qu'il n'y a plus de jeunesse ! Je ne puis fournir les trois cents jeunes gens » (*Hist. du Rom.*, p. 59).

Crêpelé : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842 ; Litt., Litt. Suppl. ; H. D. T. — Littré a admis, après Acad. Comp. 1842, *crêpelu* (vieilli) ; il cite, dans les Additions, à l'article *crêpelu*, un exemple de *crespelé* (relevé dans Gautier par Sainte-Beuve), ainsi que *crespelure* (*Capitaine Fracasse*, II).

4. « Le baron de Sigognac s'était de longue main rompu aux abstinences érémitiques » (*Cap. Frac.*, t. I, p. 96) ; « une sobriété plus que érémitique » (*Hist. du Rom.*, p. 37). — *Érémitique* : Admis Acad. 1718. « Il n'est guère d'usage que dans cette phrase : "Vie érémitique..... " ». Acad 1798, 1835, 1878, 1932. — Sans observation : Litt., H. D. T.

5. *Faulcre*. — Comp. Acad. 1842 : *Faucre* (anc. T. milit.). Pièce de métal en saillie sur la mamelle droite de la cuirasse. *Le faucre servait d'arrêt à la lance.* — Aussi Litt. — ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; H. D. T.

6. *Sambucque*. — *Id.* : Sambuque (musique anc.). Les auteurs anciens hésitent entre un instrument à cordes et un instrument à vent : il s'agit probablement ici d'une sorte de harpe. Aussi Litt. ; H. D. T. — ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935.

7. *Hist. du Rom.*, p. 103. — *Prudhomme* : « Vieux mot qui était autrefois en usage », Acad. 1798, 1835, 1935 : Litt. ; H. D. T.

8. *Id.*, p. 77. — *Adorné* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842 ; Litt., Litt. Suppl., Add. ; H. D. T. — Acad. Comp. 1842 connaît *adornement* (v. lang.), « ornement, parure ». — *Adorner* est dans Godefroy et Huguet.

Habilement distribué dans la trame du récit, l'archaïsme de Gautier détonne rarement. Toutefois, quand Sigognac affirme à Isabelle qu'il combattrait pour elle « parmi des tourbillons de flamme et de fumée, des orques, des endriagues et des dragons » (t. I, p. 126), ces monstres nous paraissent bien « romantiques »[1].

NÉOLOGISMES. — Gautier s'amuse à créer des mots dérivés tels que *cryptique*[2] (quatre chapelles *cryptiques*, *Hist. du rom.*, p. 26), *euphémiste* (« une traduction de Shakespeare... ne craignant ni les subtilités *euphémistes*[3] ni les rudesses barbares », *Id.*, p. 41). Il admire dans le *paroxyste* de Nestor Roqueplan (*Id.*, p. 65) une création du même genre. Ce sont là de ces néologismes d'occasion dont la conversation de Gautier était émaillée (« Deux siècles de *boileautisme* aigu », dans Bergeret, *Th. Gautier*, p. 116 ; « cet homme, je ne peux pas le sentir, je le trouve *prêtreux*, calotin » [c'est Voltaire] ; Goncourt, *Journal*, t. I, p. 332).

C'est aussi par jeu qu'il crée des adjectifs dérivés de noms propres : « l'invasion de ces jeunes barbares *shakespeariens* » (*Hist. du Rom.*, p. 102) ; « un lit à colonnes *salomoniques* » (*Id.*, p. 131).

D'autres néologismes sont voulus, médités ; et Gautier, soucieux d'enrichir la langue, les emploie à plusieurs reprises, les met en valeur : *vert-de-grisé* (*Cap. Frac.*, t. I, p. 5); *géographier*[4] : « les pluies d'hiver, filtrant par les lézardes, avaient *géographié* des Amériques nouvelles à côté des vieux continents et des îles déjà tracées » (*Id.*, t. II, p. 323 ; cf. t. I, p. 166).

Il faut mettre à part des néologismes d'un caractère assez particulier. Gautier recueille un mot vieilli et lui donne un sens nouveau. *Prévôtal* est un terme de droit ancien : « Il n'est guère d'usage que dans cette phrase, "Cas *prévôtal*", et il se dit d'Un crime qui est de la compétence, de la Juridiction du Prévôt des Maréchaux » (Ac. 1798; reproduit, avec *Cour prévôtale*, par tous les dictionnaires). Gautier rattache le mot au moderne *prévôt* (d'armes) : Pierre explique à Sigognac qu'un homme « qui meurt d'un beau coup d'épée, étant en garde », doit s'estimer satisfait. C'est ce que Gautier appelle « la philosophie *pré-*

1. *Orque.* — L'Académie, d'*orque*, renvoie à *épaulard*. T. d'Hist. nat. Nom d'un grand mammifère marin qui a la forme d'un dauphin, mais qui est beaucoup plus gros. — Il s'agit, dans Gautier, d'un monstre marin cité par Du Bellay, Du Bartas et Desportes. — L'*endriague* est inconnue des Dictionnaires.

2. *Cryptique* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Litt., Litt. Suppl., Add. ; H. D. T. — Est dans Acad. Comp. 1842 : T. de zoologie.

3. *Euphémiste* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842 ; Litt., Litt. Suppl., Add. ; H. D. T. — Acad. Comp. 1842 et Littré ont *euphémique*, que Littré marque d'une croix.

4. Littré cite un exemple de *vert-de-grisé* dans *Les Châtiments* de Hugo ; il est ignoré de l'Académie et de H. D. T. — Notre exemple de *géographié* se trouve dans les *Additions* de Littré ; *géographier* est ignoré des Dictionnaires.

vôtale du vieux maître d'armes» (t. II, p. 323). — Le cas de *grandesse* est plus curieux. *Grandesse* désigne, en français, depuis le XVIIe siècle, la dignité de Grand d'Espagne. Gautier remonte à l'étymologie et lui restitue son sens ancien de «grandeur»; mais *grandesse* souligne en même temps ce qu'il peut y avoir d'espagnol dans le caractère de Hugo : « Hugo, avec sa fière audace et sa *grandesse* de génie» (*Hist. du Rom.*, p. 99). C'est dans le *Complément* du *Dictionnaire de l'Académie* de 1842 que Gautier a lu *grandesse* (vieux langage), «grandeur».

Toutefois Gautier conserve à *fauve* son sens propre : en Espagne, il a vu «des collines *fauves* comme des peaux de lion» (*Id.*, p. 27).

TERMES TECHNIQUES. — Les mots techniques sont fréquents chez Gautier. Nombre d'entre eux sont ce qu'il appelait des « termes d'art» : ils évoquent des choses, souvent des choses du passé, qui ont en elles-mêmes une valeur esthétique. Il décrit des «ornements semblables à des châsses gothiques avec triples colonnettes, ogives, niche à dais et à *piédouches*[1]» (*Hist. du Rom.*, p. 57). Les étoffes l'intéressent : « vêtement d'*orléans*[2] noire» (*Id.*, p. 74) ; il nous montre « un lit sculpté, une console dorée, un morceau de *lampas*[3], un lustre à la Gérard Dow» (*Id.*, p. 146).

C'est surtout dans *Le Capitaine Fracasse* que les termes techniques abondent — l'archaïsme relève ce que ces mots pourraient avoir de vulgaire ou d'insolite, et leur donne la couleur qui leur manque souvent. Le cheval «broche ses *barres*[4] grises hérissées de longs poils» (t. I, p. 69) ; le combat entre Lampourde et Sigognac est ainsi décrit : « Un éclair *fouetté* dans un sifflement lui arriva si vite au corps qu'il n'eut que le temps de le *couper* par un *demi-cercle*» (t. II, p. 145).

L'ARGOT. — Nous sommes à l'époque où tous les argots, — y compris celui des malfaiteurs, — pénètrent dans la haute société parisienne.

Gautier, dans son *Histoire du Romantisme*, ne pouvait se refuser les mots colorés qu'avait fait naître la guerre romantique. Les classiques étaient des *momies* (p. 12) ; ils constituaient «l'immense tribu des *glabres*» (p. 114) ; «on demande la tête ou plutôt le *gazon*[5] de quelque

1. *Piédouche*, H. D. T. : (T. d'art) : « Petite base, ronde ou carrée, d'un buste, d'une figure de ronde bosse. » Le mot est dans tous les dictionnaires.

2. *Orléans* : Acad. 1878, 1935 ; Littré ; H. D. T. : « Étoffe noire légère. »

3. *Lampas* : H. D. T. : « Étoffe de soie à grands dessins tissés en relief, le plus souvent sur un fond de couleur différente. » — Le mot est dans tous les dictionnaires.

4. *Barres* (du cheval) : Acad. 1835 : « Cette partie de la mâchoire du cheval, sur laquelle le mors appuie. »

5. *Gazon* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842. — Est dans Littré : « Se dit quelquefois par plaisanterie de la perruque d'un chauve, ou des cheveux très rares qui restent sur sa tête. » — H. D. T. : Trivial. « Perruque courte. »

Membre de l'Institut» (p. 106) ; les Vaillants de 1830 étaient appelés à «combattre l'hydre du *perruquinisme* (p. 69) ; «le monde se divisait en *flamboyants* et en *grisâtres*, les uns objet de notre amour, les autres de notre aversion» (p. 93). C'est alors que l'adjectif *truculent* devient à la mode[1], ainsi que le verbe *chuter*, au sens d'interrompre (p. 112) et le mot de *dégaîne*[2]. *Giaour* était aussi devenu un adjectif «romantique» : «Il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavéreux, s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour» (p. 31).

D'autres termes d'argot appartiennent à des milieux moins relevés : le *petit bleu* (p. 49) désigne un vin grossier (Lorédan Larchey note ce sens, avec un exemple de Murger). « En termes d'inventeur», affirme Gautier, on disait aussi «le *bahut* n'avait pas encore *bahuté*» (p. 47).

TERMES ÉTRANGERS. — Grand lecteur et grand voyageur, Gautier fait des emprunts à toutes les langues, anciennes ou modernes. Dès 1855, dans un article de journal (*Hist. du Rom.*, p. 147), il employait le mot *apode* : Gérard de Nerval est «une hirondelle *apode*» (p. 71) ; le nom du même Gérard de Nerval appelle, au lieu du terme banal de «corridor», le vocable grec *syringe* (p. 150).

Petrus le Lycanthrope, au contraire, évoque l'Espagne : « un cahier de *papelitos* veuf de presque tous les feuillets, avec sa vignette de contrebandiers et sa légende catalane *Upa*, *mynions*, *alere !*»

«Pétrus, éventrant le paquet, en tira une *chevelure*, la roula sous son pouce couleur d'or bruni dans la petite feuille de *papel de hilo...* » (p. 38).

Le latin est mis à contribution : «les *nénies* littéraires» (p. 145). C'est aussi par le latin qu'il faut expliquer «cette *anhélation* de lumière qu'on apercevait du dehors» (p. 37). *Anhélation*, qui n'est connu en français que comme un terme de médecine, désigne, dans certains écrivains latins, des jeux de lumière. — Un jeu de rimes triplées, insuffisamment rendu par le français «redondance», s'exprime grâce à l'espagnol *ribombo* (p. 314).

L'italien est représenté dans une accumulation amusante de finales en *i* et en *o* : «*macaroni* au *sughillo* avec des tomates ; *stufato*, *tagliarini*, *gnocchi*» (p. 49).

1. «Ces airs *truculents* si fort à la mode dans l'école» (*Hist. du Romantisme*, p. 35) ; c'est Gautier qui souligne le mot.

2. P. 56. — *Dégaîne* est souligné dans le texte. — Acad. 1798 : « Il ne se dit que dans cette phrase proverbiale, basse et ironique : D'une belle dégaîne..... ». L'Acad. 1835 le considère comme « très-familier ».

L'anglais, plus rare — le troisième cénacle était tout « méridional » — n'apparaît que sporadiquement : « un *keepsake* ou plutôt un *landscape* » (p. 52).

En général, ces mots sont clairs, pittoresques et, surtout quand il s'agit de langues modernes, se présentent en quelque sorte d'eux-mêmes : « la lande s'étalait dans sa nudité déserte, aussi sauvage qu'un *despoblado* d'Espagne ou qu'une *pampa* d'Amérique » (*Cap. Frac.*, t. I, p. 75).

Jamais Gautier n'est prétentieux ni pédant.

ACCUMULATION. — Un procédé habituel de Gautier consiste à accumuler ou à entasser une série de mots plus ou moins extraordinaires. Il en est de tout genre. *Prâis, le bohémien*, de Bouchardy, était fait : « de marches, de contre-marches, de surprises, de trahisons, de resurprises, de retrahisons, de poisons, de contrepoisons..... » (*Hist. du Romantisme*, p. 185). Voici « toute l'armée monstrueuse des démons ou des chimères, onglée, écaillée, dentue[1], hideusement ailée ; guivres, taresques [*sic*], gargouilles, têtes d'âne, museaux de singe, toute la [*sic*] bestiaire étrange du moyen-âge ! » (*Id.*, p. 55 ; à propos de Célestin Nanteuil, dénommé Élias Wildmanstadius).

Gautier s'amuse à énumérer toutes les couleurs bourgeoises : « paletots tête-de-nègre, vert bronze, marron, mâchefer, suie-d'usine, fumée de Londres, gris de fer, olive pourrie, saumure tournée, et autres teintes de bon goût, dans les gammes neutres, comme peut en trouver, à la suite de longues méditations, une civilisation qui n'est pas coloriste » (*Id.*, p. 92).

Le Petit Moulin Rouge, aux Champ-Élysées, devait être un lieu fort convenable : « On n'y voyait ni lorettes, ni cocottes, ni biches, ni petites dames, ni figurantes de la danse ou du chant, ni même de grisettes » (*Id.*, p. 46).

Je note enfin, dans *Le Capitaine Fracasse*, cette accumulation à la fois rabelaisienne et truculente : « Tirons nos grègues d'ici, dit Lampourde à Malartic, cela sent le gousset, l'écafignon, le faguenas et le cambouis » (t. II, p. 119).

Outre la couleur et la sonorité des mots, Gautier utilise leur « poids » : l'*Essai sur l'incommodité des commodes* (de Jules Vabre) est présenté comme un « ouvrage d'ébénisterie transcendantale » (*Hist. du Rom.*, p. 39).

Une phrase du *Capitaine Fracasse* retombe plaisamment sur trois

1. *Dentu* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842 ; Litt., Suppl. ; H. D. T. — Est dans Littré Add. avec un exemple de Michelet. — Mot du xvie siècle : Baïf (dans Huguet).

vocables sonores et massifs : « les phylactères, les tétragrammes et les abracadabras [1] ».

CONCLUSION. — Gautier, glorifiant la Nouvelle École, constate : « Une foule d'objets, d'images, de comparaisons qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense » (*Hist. du Rom.*, p. 18).

Gautier a largement contribué à élargir le vocabulaire de notre langue littéraire.

Gautier et la grammaire. — Gautier, assagi par l'expérience, est devenu aussi respectueux que quiconque des règles de Notre-Dame la Grammaire. Nouveau converti, il allait même parfois un peu loin, témoin son horreur des verbes auxiliaires qui, prétendait-il, alourdissaient le style [2] : simple boutade (en pratique, cet ostracisme des auxiliaires se révèle sans conséquence).

Gautier use d'ailleurs de toutes les ressources de la langue. Il semble toutefois avoir une prédilection pour l'adverbe en *-ment*, jadis méprisé pour sa « lourdeur ».

L'ADVERBE EN -MENT. — Gautier construit librement ces adverbes. Logiquement, ils modifient un verbe ; Gautier les rattache, psychologiquement, à un autre mot de la proposition : le Tyran et Blazius « dormaient *insouciamment* ballottés entre les coiffes » (t. I, p. 74). *Insouciamment* [3] qualifie évidemment le Tyran et Blazius. Il en est de même dans la phrase suivante : « Une tapisserie historiée de scènes empruntées à l'Astrée, roman de M. Honoré d'Urfé, revêtait *moelleusement* [4] les parois des murailles » (*Cap. Fracasse*, t. I, p. 366) ; c'est la peinture qui est moelleuse. Certains cas sont plus complexes. Un décor de théâtre représente des « cheminées d'où s'échappaient *naïvement* un tire-bouchon de fumée » (*Id.*, t. I, p. 166). C'est la peinture, et, en définitive, le peintre, qui est naïf.

Une construction très répandue dans *Le Capitaine Fracasse* est celle qui consiste à modifier par le moyen d'un adverbe en *-ment* un

1. T. II, p. 57. — *Tétragramme* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; H. D. T. — Est dans Acad. Comp. 1842 et dans Littré : « Locution mystique employée pour exprimer, sans le prononcer, le nom de la Divinité ». — *Abracadabra* : Acad. 1798, etc., 1935 : Mot auquel on attribuait une vertu magique.

2. Feydeau, *Théophile Gautier*, p. 113.

3. *Insouciamment* : ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878 ; Comp. 1842 ; H. D. T. — Il est dans Littré avec un exemple du *Journal des Débats* (1865).

4. *Moelleusement* : Acad. 1798, 1835, 1878. Ne se dit qu'au figuré. « Ce tableau est peint moelleusement » (1835, 1878, 1935).

adjectif ou un participe : « une pose *extravagamment*[1] *anguleuse* » (t. I, p. 176 ; il s'agit du Matamore). La valeur de l'adverbe est très différente suivant les exemples ; dans : « cette fille si *étrangement* retrouvée » (t. II, p. 293), *étrangement*, « d'une manière étrange », modifie *retrouvée*. Mais, quand Gautier écrit : « le cabaret présentait un aspect *lamentablement* ridicule » (t. I, p. 120), nous considérons qu'il y a là deux « qualités » : le cabaret est ridicule, et il est lamentable (cf. : « une mine *hétéroclitement* furibonde et risible », t. II, p. 33) ; une « mine *tranquillement* hagarde » (t. I, p. 116) est à la fois tranquille et hagarde[2].

Parfois les « qualités » sont très voisines l'une de l'autre, de sorte que l'adverbe ne fait que doubler l'adjectif (*lamentable*, *ridicule*), parfois elles sont différentes au point de s'opposer (*tranquille*, *hagarde*).

Certains noms semblent appeler cette construction, tel *regard* : « regards *curieusement* effarés » (t. I, p. 266) ; « regard *hypocritement* luxurieux » (t. II, p. 125) ; « regard *timidement* interrogatif » (t. II, p. 292).

Une fois, Gautier s'est amusé à jongler avec les deux mots : « une pose *tragiquement* élégiaque ou *élégiaquement*[3] tragique » (t. I, p. 118).

Procédés de style[4]. — Gautier use librement, dans ces pages de caractère familier ou plaisant, de tous les procédés de style qu'il a l'habitude d'employer.

Des noms abstraits désignent des personnes : « un de *ces entêtements d'avarices ignorantes* fréquents chez les petits propriétaires » (*Hist. du Rom.*, p. 45).

Le mot vulgaire « claque » est remplacé par une périphrase des plus élégantes : « ces cohortes stipendiées qui accompagnent les triomphes et soutiennent les déroutes » (*Id.*, p. 99).

Dans *Le Capitaine Fracasse*, nombreuses sont les accumulations[5]. Signalons aussi des inversions : « Adroite la Putiphar qui mettra la griffe sur le bord de mon manteau » (t. I, p. 281).

Les images méritent seules une étude particulière.

1. *Extravagamment*, qui est dans Acad. 1798, Littré, H. D. T., est signalé comme *peu usité* dans Acad. 1835 et 1878, et a disparu dans Acad. 1932.

2. Cf. : « une écriture *gothiquement* indéchiffrable » (t. I, p. 34) ; « une emphase *grotesquement* espagnole » (t. I, p. 172), etc. De même dans *Spirite* : « une poitrine maigre, *intrépidement* décolletée » (p. 127 ; il s'agit d'une duchesse).

3. *Élégiaquement* : Manque à tous les dictionnaires.

4. Sur les métaphores, les assonances, etc., voyez le *Journal* des Goncourt, 11 avril 1857, t. I, p. 137-138.

5. En particulier, t. II, p. 65.

L'IMAGE. — « Jamais trop de métaphores, disait Gautier, voilà ma devise.[1] » Dans *Le Capitaine Fracasse*, roman de cape et d'épée, les images présentent un caractère à la fois fantaisiste et bon enfant.

Le ton familier est le plus habituel : « ils le secouaient comme salade en panier » (t. II, p. 2) ; « à petites journées, il [Sigognac] se dirigeait vers sa gentilhommière délabrée ; car, après l'orage, l'oiseau retourne toujours à son nid, ne fût-il que de bûchettes et de vieille paille » (t. II, p. 314). Sigognac « rentre dans sa vie ancienne comme dans un vieil habit qu'on a quelque temps quitté pour en mettre un neuf ; il se sentait à l'aise dans ce vêtement usé dont ses habitudes avaient formé les plis » (t. II, p. 326).

Mais Gautier recherche aussi le plaisant : « ce petit fromage de chèvre jaspé et persillé de vert, était un excellent éperon à boire » (t. II, p. 331).

Quelques images sont à la fois recherchées et d'une exactitude scrupuleuse : « les araignées sommeillaient toujours aux encoignures dans leur hamac grisâtre » (t. II, p. 320). Des escarpements « portaient sur leur crête des tignasses de broussailles » (t. I, p. 74). « D'autres clochetons..... mordaient de leurs dents noires la bande claire du ciel » (t. II, p. 48).

Dans ses articles de critique, au contraire, Gautier hésite entre la brève image éclatante et l'image rare et longuement ciselée : « [le talent de Barbier], mûri par le brûlant soleil de juillet, avait éclaté comme ces gigantesques fleurs d'aloès qui s'ouvrent d'un coup de « tonnerre » (R. D. M., 1841, t. XLVIII).

D'un volume de sonnets de Joséphin Soulary, il écrit :

Cette fine étagère finement sculptée, qui soutient des statuettes d'argent ou d'or d'un goût exquis et d'une élégance parfaite dans leur dimension restreinte, des buires d'agate ou d'onyx, des cassolettes d'émail contenant des parfums concentrés, de précieux vases myrrhins opalisés de tous les reflets de l'iris, et parfois un de ces charmants petits vases lacrymatoires d'argile antique contenant une larme durcie en perle pour qu'elle ne s'évapore pas.....[2].

1. « Jamais trop de cul, disait Robespierre, la margoulette fracassée, jamais trop de métaphores, voilà ma devise » (Gautier à Flaubert, fin 1856, cité Flaubert, *Tentation de saint Antoine*, éd. Conard, p. 675). — C'est « parce que le monde extérieur existe » que Gautier accordait tant d'importance à l'image : « Critiques et louanges m'abîment et me louent sans comprendre un mot de mon talent. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde extérieur existe » (Goncourt, *Journal*, 1er mai 1857).

2. *Histoire du Romantisme*, p. 346-347. — Voyez p. 299 une image plus banale (« courants poétiques, fleuves, rivières, torrents, ruisseaux », etc., etc.) et, dans *Le Moniteur* du 28 sept. 1863, la belle image consacrée à Vigny : « un cygne nageant le col un peu replié en arrière..... sur une de ces eaux transparentes et diamantées de parcs anglais..... C'est une blancheur dans un rayon, un sillage d'argent sur un miroir limpide, un soupir parmi des fleurs d'eau et des feuillages pâles ».

Les personnifications présentent les mêmes caractères. Parfois la personnification est à peine sensible, et semble n'être, comme au XVIIe siècle, qu'une façon élégante de traduire l'impression : « la solitude s'y accouplait à l'ombre, dans de grands espaces vagues[1] ».

Ailleurs, Gautier insiste : « Le jour n'a pas de compassion pour les ruines et les vieilleries ; il en montre cruellement les pauvretés, les rides, les taches, les décolorations, les poussières, les moisissures ; la nuit, plus miséricordieuse, adoucit tout de ses ombres amies, et du pan de son voile essuie les larmes des choses » (*Cap. Fracasse*, t. II, p. 326).

Légèrement précieuse — c'est le ton général de l'ouvrage — la personnification est jolie.

La phrase. — Gautier a émis, dans le « grenier » des Goncourt, une théorie assez extraordinaire sur le rythme de la phrase : « Moi, je crois qu'il faut surtout dans la phrase un rythme oculaire. Par exemple, une phrase qui est très longue en commençant ne doit pas finir petitement, brusquement, à moins d'un effet..... Un livre n'est pas fait pour être lu à haute voix.....[2]. » Il faut en conclure tout simplement que Gautier, qui improvisait, n'éprouvait pas le besoin de « gueuler » ses phrases à la façon de Flaubert.

Les phrases du *Capitaine Fracasse* donnent souvent l'impression d'être longues et quelque peu encombrées. La chose s'explique quand il s'agit d'une déclaration d'amour faite par un comédien à une marquise selon toutes les règles de la rhétorique de l'époque : « Madame...., que peuvent être des paroles fardées, des flammes contrefaites, des concetti imaginés à froid par des poètes qui se rongent les ongles, de vains soupirs poussés aux genoux d'une comédienne barbouillée de rouge, etc.[3]. » Elle s'explique aussi, pour d'autres motifs, dans une phrase de description où Gautier accumule quantité de détails précis : « La salle à manger ne se ressemblait plus, et cette table, qui, la veille....., prenait tout à fait bon air avec sa vieille vaisselle plate chargée de ciselures et blasonnée d'armoiries, ses flacons en cristal de Bohême mouchetés d'or, ses verres de Venise aux pieds en spirale, ses drageoirs à épices et ses mets d'où sortaient des fumées odorantes »[4]. Mais il arrive que la phrase s'allonge en quelque sorte par plaisir :

Je me serais tenu tranquille jusqu'au retour des acteurs si un brave serviteur ne me fût venu prévenir, craignant quelque rencontre fâcheuse, que le duc de

1. *Hist. du Rom.*, p. 45. — Il s'agit des Champs-Élysées.
2. Goncourt, *Journal*, 3 mars 1862, éd. Flammarion, in-12, t. II, p. 14.
3. T. I, p. 368-369. — C'était là un thème souvent traité.
4. T. II, p. 291. — Voyez aussi t. II, p. 123, la description de la chambre particulière du duc.

Vallombreuse, amoureux à la folie d'une comédienne, nommée Isabelle, qui lui résistait avec la plus ferme vertu, avait fait le projet de l'enlever pendant cette expédition supposée, au moyen d'une escouade de spadassins à gages, action par trop énorme et violente, capable de mal tourner, la jeune fille étant accompagnée d'amis qui n'allaient pas sans armes (*Cap. Fracasse*, t. II, p. 298).

Gautier a très certainement imité la phrase du XVIIe siècle commençant, époque où Vaugelas enseignait qu'il n'y avait jamais trop de *qui* et de *que* dans une période. Sainte-Beuve, dans *Volupté*, lui en avait donné l'exemple.

CONCLUSION

« Trois choses me plaisent, écrivait Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, l'or, le marbre et la pourpre : éclat, solidité, couleur. » Il disait aux Goncourt : « tout me paraît plat. Mes articles les plus colorés, je trouve ça gris, papier brouillard. Je f... du rouge, du jaune, de l'or, je barbouille comme un enragé, et jamais ça ne me paraît éclatant » (Goncourt, *Journal*, 5 mars 1857, t. I, p. 132).

Ces éloges — car ce sont là des éloges que se donne Gautier — sont vrais de ses articles de journal et du *Capitaine Fracasse* comme de ses autres œuvres. Mais ici Gautier ne coule pas sa pensée dans l'airain et ne la grave pas sur le marbre : nous avons affaire au brillant causeur que nous ont décrit ses contemporains. Quand l'occasion le permet, il donne même carrière à son goût « pour les expressions macaroniques », qu'il avait tant de plaisir, suivant Delacroix[1], à faire chatoyer et miroiter devant les yeux des auditeurs. Assagi par l'âge, mais resté accueillant aux jeunes, il tint école de langue et de style pendant de longues années ; son influence, plus discrète que celle de Hugo, n'en est pas moins réelle, et s'est peut-être exercée de façon plus durable et plus profonde. Alors que Hugo apostrophait Vaugelas et Lhomond, mettait un bonnet rouge au Dictionnaire, l'ancien « Vaillant de 1830 », sans renoncer à aucune des conquêtes de la Révolution romantique, enseignait le respect de la langue pour la dignité de l'art[2].

1. *Journal*, 7 juin 1855.

2. Gide a « exécuté » Gautier dans un article de *La Nouvelle Revue Française* (*Propositions*, 1er déc. 1911). — Claudel était de son avis : Lettre du 12 déc. 1911 (*Figaro litt.*, 29 oct. 1949, p. 5). Gautier ne serait qu'un « médiocre bousilleur », « un " styliste " de feuilletons » ; son style « est un gros style bourgeois », d'une « prolixité insipide ». — Il y a quelque exagération dans ces jugements. L'auteur des *Nourritures Terrestres* et l'auteur des *Cinq grandes Odes* étaient mal préparés à comprendre et à apprécier la simplicité familière du bon Théo. — Je préfère suivre les Goncourt (*Journal*, t. I, p. 143) qui notaient : « Gautier, ce styliste à l'habit rouge pour le bourgeois, apporte dans les choses littéraires le plus étonnant bon sens, et le jugement le plus sain, et la plus terrible lucidité, jaillissant en petites phrases toutes simples, d'une voix qui est comme une caresse. »

CHAPITRE IV

BARBEY D'AUREVILLY

Orgueil et démesure. — Barbey d'Aurevilly est un romantique de l'école de Hugo. Il a, de Hugo, l'orgueil : « car enfin il faut bien prouver ce qu'on est et que Dieu ne nous avait pas mal fourbi sur ses enclumes éternelles »[1]. Mais, alors que Hugo possède un certain bon sens bourgeois qui, dans ses relations avec la grammaire, la poétique et la rhétorique, le maintient dans une juste mesure, Barbey se laisse aller à toutes sortes d'excentricités. Avec quel mépris reproche-t-il à Armand Bertin « le style que tout le monde a, comme l'orthographe »[2]. Je n'insisterai pas sur ses fantaisies vestimentaires, qui sont trop connues[3] ; son écriture n'était pas moins extraordinaire : « Les manuscrits de cet auteur sont une sorte de kaléidoscope où des lettres rouges croisent avec des lettres bleues, se mêlent à des lettres noires et vertes. Les majuscules sont des oiseaux ; quelquefois, elles affectent des formes de fleurs ou d'arbustes. Ces couleurs et ces images ne sont point inspirées seulement par la fantaisie ; elles répondent toujours à des pensées ou à des sensations d'un ordre particulier. Je suppose que l'écriture est pour M. Barbey comme une partie de son style : l'écrivain se retrouve à la nuance des lettres et juge, par la combinaison des enluminures, de l'harmonie d'une page.[4] » Il s'agissait essentiellement, pour Barbey, d'épater le bourgeois. De tout ce bariolage, il ne subsistait, dans l'imprimé, que des majuscules, dont Barbey usait et abusait[5].

1. *Lettre* à Trébutien, 31 oct. 1851 (éd. Bernouard, t. II, p. 277). — Cf. la lettre du 30 sept. 1851 (*Id.*, p. 275 : « J'ai assez de talent pour ne réussir à rien et beaucoup déplaire »). — Sur la vie de Barbey, consulter Quéru (Hermann), *Le Dernier grand Seigneur : Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, éd. de Flore, 1946.

2. *Œuvres et Hommes*, t. VIII, p. 464. — L'influence de Balzac, « cette force multi-face » (*Lettres* à Léon Bloy, p. 196), est aussi très sensible.

3. Voyez en particulier Calmettes (F.), *Leconte de Lisle et ses amis*, p. 313.

4. *Œuvres*, éd. Bernouard, t. VII, p. 395-396. Signé Verax (Henri d'Orléans, duc d'Aumale), *Gaulois*, 13 déc. 1874. Titre : *Un excentrique*.

5. « Il a pour les majuscules — ces échasses du style — la même passion que le bon Rossely de Lorgues » (Armand de Pontmartin, *Gazette de France*, 1er oct. 1882 ; *Id.*, t. III, p. 168). — Alcide Dusolier (*Revue nouvelle*, 15 mai 1864, p. 198) constate aussi que, dans les feuilletons de Barbey, les mots *Droit*, *Pouvoir*, *Critique*, *Inspiration*, *Catholicisme*, etc., sont pourvus de majuscules.

Barbey, d'ailleurs, était puriste à sa façon : il avait en horreur le vocabulaire créé par la Révolution : « ville bien administrée (horrible langage !) »[1].

Un principe : l'improvisation. — Le style écrit de Barbey est, en fait, du style parlé : « J'écris comme je parle quand l'ange de feu de la conversation me prend comme le prophète » (*Lettre* à Trébutien, 12 février 1855). Paul Bourget a pu le constater : « J'ai bien souvent remarqué..... cette surprenante identité de sa phrase écrite et de sa phrase causée » (*Préf.* des *Memoranda*, 1883, p. 14). Il est donc utile, quand on étudie Barbey, d'articuler ses phrases à haute voix — non pas en les « gueulant », comme faisait Flaubert dans la solitude de son cabinet, mais en les détaillant comme un brillant dandy peut le faire dans un salon au milieu d'un cercle de belles dames. Barbey note parfois ces intonations que nous devons rétablir pour donner à la phrase toute sa valeur : « Il avait souligné, par inflexion, le mot d'*imprudence*, comme eût fait le plus habile acteur » (*Diaboliques*, p. 110). Or la conversation de Barbey d'Aurevilly était prestigieuse. Paul Bourget a pu la comparer à celle des « parleurs » les plus illustres, Rivarol, le prince de Ligne : « C'était du Saint-Simon parlé, une prose inouïe de verve et de couleur, qui jaillissait devant vous, charriant pêle-mêle des anecdotes truculentes et des épigrammes cruelles, des images saisissantes et des idées fortes, le verbe le plus extraordinaire que jamais improvisateur prestigieux ait eu à son service.[2] »

Brillant improvisateur, Barbey a négligé — ou méprisé — le travail de la lime. Il ne faudrait pas, ici, se laisser abuser par ses protestations de polissage et de repolissage. *L'Ensorcelée* avait paru en feuilleton dans l'*Assemblée Nationale*[3] et le directeur du journal lui avait imposé des corrections[4]. Barbey proclame : « Le livre, dans son indépendance et sa personnalité inflexible, me vengera des exigences du journal. Que madame X..... et les âmes artistes ne me jugent pas sur le journal..... ; les traits du détail, les traits aimés de ceux qui veulent le fini et l'audacieux de l'expression, ne seront que dans le livre. C'est là qu'il faudra les chercher » (*Lettre* à Trébutien, 30 sept. 1851 ; *Œuvres*, t. II, p. 275-276). On eût pu croire que le roman, publié chez Cadet,

1. *Œuvres*, t. III, p. 47 (*Memoranda*).
2. *Pages de critique et de doctrine*, Paris, 1912, t. I, p. 35.
3. Du 7 janvier au 11 février 1852, sous le titre : *L'Ensorcelée : la Messe de l'abbé de la Croix-Jugan.*
4. « Mallac, le roi des Trembleurs....., m'a demandé le sacrifice de bien des expressions brûlantes, incisives, mais qui prennent ces [*sic*] pauvres nerfs pour en faire des tire-bouchons anglais, et moi qui veux arriver, qui me sens assez lion pour donner mes dents et mes ongles à la lime, et mordre encore et déchirer même la lime, j'en ai passé par tout ce qu'il a voulu » (*Lettre* à Trébutien, 30 sept. 1851 ; *Œuvres*, t. II, p. 275-276).

offrirait des expressions de haute graisse et de nombreuses audaces de style. En fait, la seule adjonction considérable (p. 257-261) n'offre rien de particulièrement intéressant ; les variantes, peu nombreuses et sans importance, ont été réclamées par Trébutien (*Lettre* du 1er janvier 1852, *Œuvres*, t. II, p. 277 ; *Lettre* du 21 ou 22 nov. 1853, *Id.*, p. 278). Les « changements de changements » clamés par Barbey[1] se réduisent donc à très peu de chose.

En général, Barbey corrige des erreurs ou des impropriétés[2] : « Mon âme *s'harmonisait*[3] parfaitement alors avec tout ce qui sentait l'isolement et la tristesse » (*Ensorcelée*, p. 22 ; *s'harmonisait* remplace : *s'équilibrait*, qui est mauvais). — « Une foire *très forte* » (*Nain Jaune*) devient : « une *grande* foire de bœufs et de chevaux qui durait trois jours » (*Chevalier des Touches*, p. 90). — « La dignité de ce jeu (le whist), silencieux et *combiné* comme la grande diplomatie » (*La Mode*), est corrigé : « silencieux et *contenu* » (*Diaboliques*, p. 201). — Parfois aussi ce sont des fautes « de style ». *Nonobstant* (« toujours puissante *nonobstant* ») a disparu de la phrase suivante : « une race faite pour les grandes choses, mais qui, décrépite, et physiologiquement toujours puissante, finissait en lui par une immense perversité » (*Ensorcelée*, p. 92).

Est-ce à Trébutien ou au goût de Barbey que nous devons la correction de quelques erreurs de ton? Dans « La nuit..... envahissait..... la *chaumière* enfumée de la Clotte » (*Ensorcelée*, p. 140), *chaumine*, poétique et vieillot, a été heureusement remplacé ; et la phrase trop « vieille France » de *La Mode* : « en caressant *les sombres bandeaux* de sa fille » est devenue dans le roman : « en caressant *la tête* de sa fille » (*Diaboliques*, p. 193).

Les variantes, soigneusement relevées dans l'édition Bernouard, sont peu nombreuses et ne portent ordinairement que sur un mot. Barbey improvise et ne se corrige pas[4].

1. *Lettre* à Trébutien, 1er janv. 1852 (*Id.*, t. II, p. 278).

2. « Il était *presque aussi noir* qu'un morceau de pain de sarrazin » (*Ensorcelée*, p. 29), corrigé sur : « Il était *de la nuance bise* d'un morceau de pain de sarrazin. » — « Les prêtres défilaient un par un, chantant *les hymnes traditionnels*, un cierge dans une main, et dans l'autre leur livre de *plain chant* » (*Ensorcelée*, p. 81), corrigé sur : « les *virginales litanies*....., leur livre de *musique sacrée* ». *Musique sacrée* était inexact ; et, dans les circonstances précisées pour *L'Ensorcelée*, on ne chante pas les litanies de la Vierge. — « La vieille cabaretière apporta l'avoine dans une espèce d'*auge en bois*, montée sur trois pieds boiteux » (repris par : « *mangeoire* » ; *Ensorcelée*, p. 24), corrigé sur : « *huche* » répété deux fois (*Huche* : « Grand coffre de bois dans lequel on pétrit le pain ou dans lequel on le serre », H. D. T.).

3. Je note que Barbey emploie aussi *s'harmonier* : « Le temps était du gris que j'aime, et *s'harmoniait* bien, ainsi que les fleurs du jardin, avec cette tête douce » (*Memoranda*, *Œuvres*, t. III, p. 65). — *Harmoniser*, fréquent au XVIe siècle, a été repris au XIXe siècle (Acad. 1878). Ni l'Acad. 1798, ni l'Acad. 1835 ne donnent *harmonier* (usité aussi par Balzac), non plus qu'*harmoniser*. Acad. Comp. 1842 offre *harmonier* et *harmoniser* (néol.).

4. Une certaine bégueulerie est aussi à noter. Elle est assez inattendue chez un homme

Paix a la rhétorique et guerre a la syntaxe. — Barbey, sans pratiquer systématiquement l'incorrection, ne se laisse pas mener aux lisières par Notre-Dame la Grammaire. Les critiques de l'époque ne se sont pas privés de signaler chez lui ce qu'on appelait alors des constructions « louches » — que Paul Valéry nomme plus justement des « écarts » — et que MM. Le Bidois décorent du nom de constructions « paragrammaticales ».

Ses audaces sont de tout ordre. Des locutions adverbiales sont substantivées : « Le visage,..... aigu dans l'*en bas*....., s'élargissait dans l'*en haut.*[1] »

Des compléments se construisent de façon inattendue avec des adjectifs : (une femme passionnée est) « maladroite *à la blessure* comme *à la caresse* ! » (*Diaboliques*, p. 104). La figure d'un prêtre fou est « douce, un peu longue, presque blanche de pâleur sous sa calotte de velours noir, résignée, un peu égarée, mais pensive... pensive *à quoi* ?[2] »

Des verbes intransitifs sont accompagnés d'un complément direct. Barbey nous présente : « des gens qui auraient *roulé* la guerre et les femmes.[3] » *S'excommunier*, *s'essuyer*, au figuré, prennent un double complément, direct et indirect, de personne et de chose : (la famille de Ravelet) « s'excommunia elle-même *de son nom.* Elle s'essuya *de l'ignominie de le porter*, et ainsi elle se tua et mourut avant d'être morte »[4].

Un subjonctif peu régulier, après un nom de nombre, exprime peut-être une nuance délicate : (Il y a trois choses qu'on n'oublie pas) « Eh ! bien, pour moi, cette fenêtre est la quatrième chose que je ne puisse pas oublier » (*Diaboliques*, p. 31). Ou s'agit-il d'un subjonctif d'élégance?

Enfin Barbey use avec liberté de la préposition *en*, que Sainte-Beuve avait remise en faveur, pour introduire un type de complément assez

qui écrivait à Trébutien : « Nous autres, catholiques jusqu'à l'axe de notre être....., nous n'avons pas de ces polissonnes et cochonnes pudeurs » (21 ou 22 nov. 1853 ; *Œuvres*, t. II, p. 279). Dans *Le Nain Jaune*, Barbey avait montré une vieille femme vidant la nuit son pot de chambre par la fenêtre ; l'un des conjurés aurait trouvé spirituel de lui casser son vase au ras de la main. Dans le volume (*Chevalier des Touches*, p. 144 et p. 149), la scène a perdu tout son sel et même sa vraisemblance, le pot de chambre ayant été remplacé par une cuvette. La vieille femme « en cornette et serre-tête » vide une cuvette « avec précaution et mystère », criant : « Gare l'eau ! Gare l'eau ! » d'une voix tremblotante, « qu'elle veloutait pour n'éveiller personne ». Cantilly : « Cela l'étonnerait un peu si, d'une balle, on lui cassait sa cuvette au ras de la main. »

1. *Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 109.

2. *Id.*, p. 65.

3. *Diaboliques*, p. 307. Cf., dans la langue familière d'aujourd'hui : « une femme qui ne fait que *rouler* les magasins ». — Cf. : « En 1814 [l'épicier de Sa Majesté Napoléon, Empereur et Roi] *avait abdiqué* sa boutique, comme Napoléon son empire..... ; ce Napoléon de la haute épicerie n'eut point, comme l'autre, de retour de l'Ile d'Elbe » (*Histoire sans nom*, p. 137).

4. *Page d'histoire* ; *Œuvres*, t. III, p. 11.

rare (*pour ce qui est de*) : « La vie du médecin de campagne est pire *en fatigue* que celle d'un officier de cavalerie ou d'un postillon.[1] » Il recherche d'ailleurs cette préposition devenue rare. Il avait d'abord écrit : « *dans* cette agréable forme ». Revoyant l'article de journal, il imprime : « Par le diable et ses cornes ! tu as raison, Sifflet-de-voleur. — Le Bleu, en effet, avait le nez taillé *en* cette aimable forme, et il en tirait son nom de guerre.[2] »

Trébutien nous a sans doute épargné un certain nombre de remarques. Mais il serait injuste de ne pas reconnaître à Barbey d'Aurevilly, malgré ses fantaisies, un sentiment réel de ce qu'on appelle le « génie » de la langue française.

Vocabulaire. — Barbey d'Aurevilly pratique couramment l'archaïsme — ses opinions politiques l'y portaient, ainsi que sa haine de l'état social issu de la Révolution. De plus, le français dialectal de la Normandie conservait nombre de termes que le « parisien » avait perdus.

Coutumièrement (« les maisons riches, qui *coutumièrement*[3] ont beaucoup de linge..... » ; *Hist. sans nom*, p. 38) est peut-être un terme de la langue juridique. — *Déchevelée*[4], *déhontée* (« catin *déhontée* »[5], *Id.*, p. 324), sont des termes de la langue littéraire, ainsi que *remembrance*[6], d'ailleurs employé de façon impropre[7]. — Le verbe « *se gorgiasser* »[8] est plus inattendu : un « impérial épicier » (il avait été l'épicier de Sa

1. *Memoranda* ; *Œuvres*, t. III, p. 106.

2. *Ensorcelée*, p. 72. — Est-ce une correction de Trébutien, qui aurait pensé à la construction : « taillé *en* biseau » ? — C'est à Trébutien que j'attribue les variantes suivantes : « Sa figure rechignée [la figure de la vieille cabaretière] et morne *se mit à reluire* comme un des gros sous qu'elle allait gagner » (*Ensorcelée*, p. 24). Texte du journal : « *reluisit* » ; — [le monastère de Blanchelande] « il s'y était passé d'effroyables scènes avant que la Révolution *éclatât* » (*Ensorcelée*, p. 21). Texte du journal : « *n'éclatât* ». — Serait-ce lui aussi qui a corrigé : « l'église de Blanchelande commençait *de* se voiler de teintes grisâtres » en : « commençait *à* se voiler » ? (*Ensorcelée*, p. 76 ; cf. p. 127).

3. *Coutumièrement.* — Est dans Acad. Comp. 1842 : (anc. lég.) « d'une manière roturière ». Aussi : *coustumièrement*, « ordinairement », mot de Montaigne. Littré cite des exemples de Saint-Simon et de Paul-Louis Courier. H. D. T. (1er ex., xiv-xve s.). — ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1932.

4. *Dèchevelé.* — Est dans Boiste 1829, Littré, H. D. T. (vieilli), Acad. 1798, 1835, 1878. — ⊖ Acad. 1932.

5. *Déhonté.* — ⊖ Acad. 1798. — Est dans Acad. 1835, 1878. — ⊖ Acad. 1932. — Est dans Boiste 1829, Littré, H. D. T. (anciennement).

6. « M. de Fierdrap..... depuis sa *remembrance* sur Lady Hamilton, n'avait plus rien dit, et..... regardait Mlle de Percy comme il devait regarder le liège de sa ligne, quand le poisson ne mordait pas » (*Chevalier des Touches*, p. 76).

7. *Remembrance.* — Il est vieux : Acad. 1798, 1835, 1878, 1935 ; Comp. 1842 (vieux langage) ; Boiste 1829 (vieux) ; Littré (vieilli) ; H. D. T. (vieilli).

8. *Gorgiasser* (*se*). — ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1932 ; Littré, Litt. Suppl., Add. ; H. D. T. — Godefroy : *se gorgiaser* ; Boiste 1829 : « faire le magnifique, le brave, le galant, etc. » (inusité) ; Acad. Comp. 1842 (Montaigne).

Majesté Napoléon, Empereur et Roi)..... « qui ne se serait, certes ! pas donné pour le premier moutardier du Pape..... se prélassait et *se gorgiassait* [*sic*] à la table du comte de Lude, comme un Turcaret bon enfant » (*Hist. sans nom*, p. 136).

Barbey avait le sens de l'archaïsme ; dans une lettre à Trébutien (27 mai 1830 ; *Œuvres*, t. II, p. 274), il relève le mot *frasques* (« l'abbé de Lécange, chanoine de Coutances, ... expliquait les *frasques* de sa jeunesse : *frasques* ! ce mot est de lui »). Ce mot familier, d'après le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798, paraissait sans doute extraordinaire à Barbey.

Barbey ne recule pas devant le néologisme de conversation, celui qui vient naturellement aux lèvres et que l'auditeur ne peut pas ne pas comprendre. Rarement ces créations ont un caractère littéraire, ou poétique : « Vers midi [la Méditerranée] est *saphiréenne.*[1] » Le plus souvent, les dérivés sont formés de suffixes banals ajoutés à des mots connus : « le *rongement*[2] éternel du cancer qui lui mangeait le cœur » [Mme de Ferjol] (*Hist. sans nom*, p. 141) ; « une beauté » (masculine) est « régulière, *tempéramenteuse*[3], purement ou impurement physique » (*Diaboliques*, p. 278) ; Le Chouan « s'avançait *insoucieusement*[4] » (*Ensorcelée*, p. 60).

Parfois Barbey nous fait assister à la naissance du dérivé : « Fouché, placé entre les Jacobins et les Chouans, comme entre les deux *tirants*[5] de Sainte-Apolline, qui *tiraient* chacun de leur côté » (*Hist. sans nom*, p. 143). Il arrive aussi qu'une opposition souligne la valeur du mot et en justifie la création : « Quelques âmes vives..... cherchaient peut-être à *corporiser*[6] leurs rêveries, ce qui est aussi difficile que de spiritualiser ses sensations » (*Diaboliques*, p. 190).

Le plus grand nombre de ces néologismes de Barbey sont des mots « aventuriers », qui ne peuvent avoir qu'une vie éphémère. Gilles Bataille est une victime (une pseudo-victime) de l'explosion de la Machine infernale : Barbey l'appelle ironiquement (*Hist. sans nom*, p. 138) « le pauvre *explosionné* »[7]. Deux bavardes deviennent « nos deux

1. *Memoranda* ; *Œuvres*, t. III, p. 98. — *Saphiréen*. — Manque à tous les dictionnaires. Littré a *saphirin*.

2. *Rongement*. — ⊖ Acad. 1798, 1835, 1878, 1935. — Est dans Boiste 1829, avec une croix ; Acad. Comp. 1842 (vieux langage), Littré.

3. *Tempéramenteux*. — Manque à tous les dictionnaires.

4. *Insoucieusement*. — Manque à tous les dictionnaires, sauf Littré, qui cite un article des *Débats* (17 janvier 1866).

5. *Tirant*. — Se trouve dans les dictionnaires avec des sens divers, mais non celui de Barbey.

6. *Corporiser*. — Manque à tous les dictionnaires. — Acad. Comp. 1842 note *corporiser, corporisation*, termes de physique. — Acad. 1798, 1835, 1878, connaissent *corporifier*.

7. *Explosionné*. — Manque à tous les dictionnaires. — Littré Suppl. cite un exemple emprunté à la *Gazette des Tribunaux* (18-19 juillet 1870).

flânières»[1] (*Ensorcelée*, p. 155). Ce sont surtout des verbes que Barbey a formés ainsi ; il nous présente une mystérieuse bague verte dont il s'est «*encapricé*»[2] ces jours derniers (*Premier Memorandum*, p. 126) ; «le souffle *s'est détiédi*[3]» (*Memoranda* ; *Œuvres*, t. III, p. 107 : il s'agit de l'amour du beau sexe) ; — (la douleur) «*idiotisait*[4] Lasthénie» (*Hist. sans nom*, p. 90) ; — (les domestiques, un lendemain de « grande lessive» ont) «dès la pointe du matin, *vagué* et *saboté*[5]..... dans les allées du jardin» (*Hist. sans nom*, p. 39). — La locution verbale *rire bas* («le docteur *riait bas*», *Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 110) a été formée d'après «parler bas». — L'adverbe *terriennement*[6] est plus discutable : « une famille de seigneurs venus de Bretagne..... et devenue ..... *terriennement* normande» (*Page d'histoire*, *Œuvres*, t. III, p. 10-11). Encore faut-il constater qu'il exprime clairement et brièvement la pensée de Barbey ; c'est seulement au titre de propriétaires terriens que ces seigneurs sont normands.

Il serait injuste d'insister sur les impropriétés : elles sont inévitables dans l'improvisation, surtout quand le causeur est inspiré par un «ange de feu» ou «ne réprime pas sa pensée» («Il s'arrêta encore, réprimant sa pensée ; mais je tenais à la faire sortir», *Diaboliques*, p. 31). Nous voyons mal une fillette de treize ans *engloutissant* sa tête sur l'épaule de sa mère[7]. L'emploi du mot *ventilation*[8] est plus curieux pour désigner le souffle d'un objet qui se déplace rapidement (un éventail, un boulet) : «le cavalier et le cheval, lancés à triple galop, passèrent dans l'obscurité comme un tourbillon et frisèrent de si près les pâtres et le Hardouey, qu'ils sentirent la *ventilation* de ce rapide passage» (*Ensorcelée*, p. 240). Quand Barbey nous apprend qu'il a « dîné *vastement* au Café Riche» (*Deuxième Memorandum*, p. 349), nous devons comprendre : « gloutonnement » (*Premier Memorandum*, p. 178). Barbey en use donc avec le *Dictionnaire de l'Académie* comme avec la

1. *Flânier, flânière*. — Manque à tous les dictionnaires. — Littré cite un exemple de Voiture ; Boiste 1829 connaît un emploi technique (meule *flânière*).

2. *Encapricer* (*s'*). — Manque à tous les dictionnaires.

3. *Détiédir* (*se*). — Manque à tous les dictionnaires. — Littré Suppl. le signale comme normand.

4. *Idiotiser*. — Manque à tous les dictionnaires.

5. *Saboter*. — Rare au sens de « faire du bruit avec ses sabots » (Boiste, 1829 ; Littré, familier), *saboter* est connu au sens de « jouer au sabot » (enfantin). — *Vaguer*, « errer çà et là », est dans tous les Dictionnaires de l'Académie.

6. *Terriennement*. — Manque à tous les dictionnaires.

7. « C'était toujours le même silence, le même *engloutissement* de sa tête sur mon épaule » (*Diaboliques*, p. 114).

8. *Ventilation*. — Le mot est ancien comme terme de droit (Acad. 1694, etc.). — Au sens moderne, *ventilateur* (1er ex., 1744), « machine qui sert à renouveler l'air dans un lieu fermé », est dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 ; « ventilation » apparaît seulement dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835.

Grammaire des Grammaires, non sans quelque liberté, mais évitant la « licence extrême ».

Procédés de style. — C'est la variété et l'abondance des « figures » qui « marque » essentiellement le style de Barbey d'Aurevilly.

Barbey ne renonce à aucun des procédés traditionnels, répétition, antithèse, etc. Il les emploie toutefois avec discrétion, sans les excès de Victor Hugo ou les tics de Michelet. Il présente d'ailleurs ses tropes sous des formes différentes, — en quoi il se rapproche des classiques du XVIIe siècle.

Répétition. — Les répétitions de Barbey sont le plus souvent très nettes : « L'amour, qui *simplifie* tout, a fait de leur vie une *simplification* sublime » (*Diaboliques*, p. 183 ; il s'agit de Savigny). — Barbey regrette que la population féminine soit sans intérêt : « continuation du même phénomène d'aridité en fait de femmes ; — pas un visage *portable*[1] ou *supportable*, et des robes à déshonorer des couturières ! — Ai laissé défiler toute cette plèbe humaine » (*Memoranda*, *Œuvres*, t. III, p. 67). — « Les *innocents* tombent souvent, même par *innocence* » (*Diaboliques*, p. 11).

Dans deux exemples, une reprise et une personnification viennent relever la répétition : « Le vieux médecin, le vieux observateur, le vieux *moraliste*... ou *immoraliste* — (reprit-il, voyant mon sourire), — est déconcerté » (*Diaboliques*, p. 182 ; il s'agit du Docteur Torty). — « Il était pâle, non pas comme *un mort*... mais comme *la Mort* elle-même » (*Diaboliques*, p. 30 ; fin d'alinéa).

Antithèse. — Les antithèses sont amenées naturellement par le sujet[2]. Il s'agit d'une histoire de femme racontée devant un auditoire de femmes : « Toutes ces *compliquées* ne pouvaient croire à cette *simplicité* ! » (*Diaboliques*, p. 105).

Est-ce par malice que Barbey cite faussement Victor Hugo (sans le nommer), l'appelant « ce poète faux, qui, pour une fois, a eu la sensation juste »?

> Le vent qui vient [*sic*] à travers la montagne
> Me rendra fou !
>
> (*Memoranda* ; *Œuvres*, t. III, p. 92).

1. *Portable.* — Le mot est dans les dictionnaires au sens de « qui peut être porté ». Il signifie ici « acceptable », du point de vue subjectif ; « supportable » représenterait le point de vue objectif.

2. Grelé exagère quand il affirme que Barbey « cultive aussi avec amour et passion l'antithèse romantique » (p. 180).

EXCLAMATION. — Calmette a noté, chez Barbey d'Aurevilly, « les interjections à triple détente »[1]. En voici un exemple : « ..... avec une peur !!! » (*Diaboliques*, p. 33). Le triple point d'exclamation souligne évidemment une intonation exceptionnelle.

ATTELAGE. — C'est un des effets les plus communs et les plus frappants de la langue parlée : il consiste à réunir deux réalités très différentes en un même groupe logique : « ils s'en allèrent, Mlle de Percy ayant englouti *sa vaste personne* et *son babil oriental* sous son coqueluchon de tiretaine » (*Chevalier des Touches*, p. 184).

L'emploi que fait Barbey de ce procédé grossier est remarquablement délicat.

ALLUSION. — L'allusion, fréquente chez les classiques, n'est possible que dans un milieu très cultivé.

Les « lessivières » sont, nous dit Barbey, « gaillardes souvent, d'*humeur peccante*, d'âpre appétit, de soif cynique » (*Hist. sans nom*, p. 38). Notons qu'ici *humeur peccante* est pris au figuré.

DÉFINITION. — Ce « trope », reconnu et classé par Du Marsais, est cher à Barbey. Il appelle la conversation : « cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues » (*Diaboliques*, p. 188). Les phrases qui suivent contiennent aussi des définitions : « Est-ce que..... l'Esprit ne s'est pas changé en une bête à prétention qu'on appelle l'Intelligence? » (*Diaboliques*, p. 187 ; il s'agit de l'esprit du XVIIIe siècle, celui de la conversation mondaine). Barbey a noté « ce ton détaché qui semble ne pas tenir du tout à la réponse et qui est l'hypocrisie de la curiosité » (*Diaboliques*, p. 30).

Je classe sous la même rubrique deux phrases curieuses : « J'immole une rose chaque soir à ma boutonnière ; les roses, c'est l'ordre de la "Jarretière" de cette grande souveraine que l'on appelle la nature » (*Deuxième Memorandum*, p. 296-297). — Pour Barbey, le « lion » est une « nature infiniment plus complexe, plus ample et plus humaine que cette chose anglaise » (le dandy ; *Du Dandysme et de George Brummel*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 109-111).

EUPHÉMISME. — Homme d'esprit, Barbey imagine une forme originale d'euphémisme (il s'agit de la Rosalba) : « ce ne fut pas le mot de *fille* qu'elle employa. Non, à la stupéfaction de Tressignies, elle se rima elle-même en *tain*, comme un crocheteur qui l'aurait insultée » (*Diaboliques*, p. 349).

1. *Leconte de Lisle*, p. 315.

PROCÉDÉS DIVERS. — Les procédés que je vais énumérer, qui sont plus complexes et plus nouveaux, se groupent autour du *nom*, de l'*adjectif* et de l'*adverbe en -ment*.

1° *Le nom.* — *Nom composé.* — Barbey en use sobrement, tant du type « chrétien » (*l'Enfant-Roi*) que du type exploité par Victor Hugo (*pâtre-promontoire*). « La *Vierge-Veuve* » est le surnom donné à Mlle Aimée de Spens par Mlle de Percy ; elle est restée fidèle à son fiancé mort (*Chevalier des Touches*, p. 185) ; — la Méditerranée est appelée « cette *mer-lac* » (*Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 110). Il est difficile de classer l'exemple suivant : (la comtesse de Stasseville est) « une nature stagnante, une espèce de femme-dandy, auraient dit les Anglais. Hors l'épigramme, elle n'existait qu'à l'état de larve élégante » (*Les Diaboliques*, p. 214).

Une beauté : une femme belle. — « Je me suis mis à causer avec *cette enfance* » (*Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 26 ; l'« enfance », appelée aussi « une petite fille », p. 24, a moins de seize ans).

Nom + adjectif : « *ce maraud de valet* ». — « Je veux et je vais tout savoir ! — dis-je à *ce bonhomme de prêtre*, ahuri devant moi et qui, en m'écoutant, débordait d'embarras son chapeau » (*Diaboliques*, p. 113). — « Alors, je n'étais qu'*un bambin de sous-lieutenant*, fort épinglé dans ses uniformes, mais très gauche et très timide avec les femmes » (*Id.*, p. 32). — Dans « *ma diable de figure* » (*Ibid.*), il ne serait pas aisé de trouver un adjectif pour qualifier « figure » (« diabolique » ferait contre-sens). La valeur expressive de la construction apparaît encore mieux dans l'exemple suivant : « il n'y a plus de petites filles..... ; il n'y a plus que des petites femmes, comme dit *ce déplaisant esprit d'Alphonse Karr* » (*Memoranda ; Œuvre*, t. III, p. 24-25).

Le ciel bleu, *le bleu du ciel*, *l'azur du ciel*, etc., etc. — Ici les variétés sont innombrables. Parfois nous avons affaire au « style substantif ». L'arrivée du mari oblige la Rosalba à enfermer son amant dans le placard traditionnel, où il se trouve « dans les ténèbres..... et *les frôlements sur mon visage de ses robes* » (*Diaboliques*, p. 320). En français parlé, nous traduisons : « j'étais dans les ténèbres, et ses robes me frôlaient le visage ». « *L'inépuisable bonté de son cœur* »[1] représente « un cœur inépuisablement bon ».

Mais les exemples suivants, compliqués d'une métaphore, sont plus difficilement traduisibles, et la traduction en devient une trahison : « *L'éclair bleuâtre de l'allumette* coupe l'obscurité » (*Diaboliques*, p. 30). — « L'influence des lieux ne mordait pas sur ce *bronze*[2], *verdi par le*

1. Il s'agit d'une femme passionnée : « jalousie, inquiétude, violence, tout cela mourait dans *l'inépuisable bonté de son cœur* » (*Diaboliques*, p. 104).
2. *Bronze* évoque l'obstination féroce de Mme de Ferjol.

chagrin » (*Hist. sans nom*, p. 36 ; il s'agit de Mme de Ferjol). — (Les chevaux harassés) « ne donnaient même pas sur le pavé silencieux *le coup de pied de l'impatience* » (*Diaboliques*, p. 31). — Seul le contexte permet de comprendre la complexité de cette dernière phrase, où il s'agit de la Rosalba : « [*une*] *friandise de flocon rose* qui venait de lui monter au front » (*Id.*, p. 318) ; la Rosalba rougit (ou plutôt « rosit »), et cette « roseur » légère est pour l'amant une chose délicieuse à savourer, une friandise.

« *Un tigre d'austérité* », « *un amour de redingote* ». — Rancé était « *un tigre d'austérité* »[1] ; Mesnilgrand portait « *un amour de redingote* noire » (*Diaboliques*, p. 258).

Je traduis : Rancé était très austère ; Mesnilgrand portait une très jolie redingote. « Tigre », « amour », font image.

Nom abstrait sujet d'un verbe d'action. — La phrase suivante doit être considérée comme une aimable plaisanterie, de goût classique : « *ma fragilité* s'est permis la débauche de quelques gouttes de café dans du lait » (*Premier Memorandum*, p. 206).

Mots abstraits au pluriel. — Fréquent chez les écrivains du XVIIe siècle, le procédé n'a jamais cessé d'être employé. Barbey en use naturellement : « Vous vous souvenez *des acharnements* de cette guerre d'Espagne..... ; au milieu *de ces acharnements*, il y avait des pauses » (*Diaboliques*, p. 307).

2° *L'adjectif.* — *Nom adjectivé.* — Parfois l'emploi est banal : « un de ces airs *victime* (*sic* ; *Id.*, p. 109). L'adjonction d'un adverbe de comparaison lui donne une valeur exceptionnelle[2] : « B..., plus pauvre, plus sale et *plus hutte de pêcheurs* que Port-Vendres » (*Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 114). — Barbey décrit un chapelet ; entre les dizaines noires, il se trouve « une tête de mort, en ivoire jauni, qui faisait la tête de mort *plus tête de mort encore* par sa couleur, comme si elle eût été depuis plus longtemps déterrée » (*Hist. sans nom*, p. 46).

Un autre moyen consiste à utiliser comme adjectif un nom propre, ou un nom commun accompagné d'un nom propre : « Madame de Saint-M... était là, sucée, pâle, les yeux cernés, moustaches brunes, air *vignette Johannot* » (*Memorandum*, *Œuvres*, t. I, p. 189).

Le nom propre peut être un nom historique : « Elle n'était nullement *Borgia*. C'était une honnête femme amoureuse, naïve, malgré sa colossale beauté, comme la petite fille du dessus de porte, qui, ayant soif, veut prendre dans sa main l'urne de la fontaine, et qui haletante,

1. *Du Dandysme et de George Brummel*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. XV.
2. Parfois le nom adjectivé se trouve placé au milieu d'une accumulation d'adjectifs : « une dévotion sombre, espagnole, *moyen âge*, superstitieuse » (*Diaboliques*, p. 108).

laisse tout tomber à travers ses doigts, et reste confuse... » (*sic* ; *Diaboliques*, p. 104).

Mais il est possible que la prise de Berg-op-Zoom, bien connue du narrateur, soit moins présente à l'esprit de l'auditeur ou du lecteur. Barbey est alors obligé de l'éclairer par une apposition : « Les sous-lieutenants de dix-sept ans..... ne sont ordinairement pas *des Berg-op-Zoom de sagesse et de continence imprenables* ! » (*Diaboliques*, p. 33).

Adjectif substantivé. — Banal à toutes les époques, le procédé est renouvelé par Barbey, grâce à l'adjonction d'un complément. Barbey souligne un contraste de confusion et de gaucherie dans une femme passionnée : « C'était bien joli..... Seulement je n'étais pas alors assez contemplateur pour me contenter de ce *joli d'artiste* » (souligné dans le texte ; *Id.*, p. 104) .

Je signale enfin divers emplois curieux de l'adjectif[1]. Barbey qualifie un nom par des groupes variés : « un chagrin très exalté, un chagrin *à folies* » (*Id.*, p. 315). — (Trébutien), « ce *grand* moine *du Mépris* » (*Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 27). « Moine » évoque une idée de vœux perpétuels : Trébutien s'était voué au Mépris, et c'était là sa grandeur.

3° *L'adverbe en -ment.* — Barbey, comme beaucoup de ses contemporains, recherche ces adverbes que les écrivains classiques évitaient pour leur « lourdeur ». Afin d'en augmenter l'effet, il en crée de nouveaux : « [j'avais tenu] à étudier *microscopiquement*[2] leur incroyable bonheur » (*Diaboliques*, p. 181 ; il s'agit de Savigny).

Habituellement l'adverbe, chez Barbey, au lieu d'être joint à un verbe, modifie un adjectif. Les exemples sont fort nombreux et très expressifs : un chapelet « *contagieusement* empoisonné » (*Hist. sans nom*, p. 46) ; un crime « *envieusement* partagé » (*Pages d'histoire ; Œuvres*, t. III, p. 9) ; la lèvre d'une marquise est « *voluptueusement* estompée » (*Diaboliques*, p. 105) ; l'intimité, entre un héros vaincu et une femme dépossédée de tout, est « *grandiosement*[3] *sévère* » (*Ensorcelée*, p. 258) ; « j'ai vécu là vingt-huit jours à l'état de Titan écrasé, sous l'impression *physiquement* pesante de ces insupportables montagnes » (*Hist. sans nom*, p. 12) ; « une petite ville, ... la plus *profondément* et la plus *férocement* aristocratique de France » (*Diaboliques*, p. 193) ;

1. Une remarque de Barbey explique pourquoi, dans sa phrase, l'adjectif se trouve parfois placé curieusement avant le nom. Il écrit à Trébutien (27 mai 1830 ; *Œuvres*, t. II, p. 275) : « Quelle est l'étymologie du mot Blanchelande? Un mot charmant, poétique, bien fait, *avec la grâce de l'adjectif placé avant le substantif.* »

2. *Microscopiquement.* — Manque à tous les dictionnaires. Noter que *microscopiquement* signifie : « avec l'aide du microscope » et non : « de manière microscopique. »

3. *Grandiosement.* — Manque à tous les dictionnaires. — Littré, dans ses additions, en cite un exemple du 14 août 1877.

« la Rosalba..... se serait enfuie en cachant son visage *divinement* pourpre dans ses mains *divinement* rosées » (*Id.*, p. 306).

L'art de Barbey est ici particulièrement sensible. Alors que la construction « une petite ville profondément aristocratique », insatiablement reprise par Gautier, devient insupportable dans *Le Capitaine Fracasse*, Barbey a su tirer des effets délicats et variés de ces adverbes malgré tout peu maniables.

JEUX DE MOTS ET JEUX DE PHONÈMES. — Ce sont là des effets grossiers dont Barbey n'abuse point.

Gilles Bataille, « qui s'appelait *Gilles*, aimait parfois à jouer aux *Gilles...* » (*sic ; Hist. sans nom*, p. 139).

Le jeu sur un participe (*compromis*) et un temps du verbe est particulièrement significatif dans cet exemple : (La Rosalba) « fut bien vite *compromise*, mais *elle ne se compromit pas* » (*Diaboliques*, p. 310). Toutefois Barbey a dû développer assez longuement la nuance suggérée par cette phrase.

Je considère comme une sorte de jeu de mots le procédé, très expressif, qui consiste à refaçonner un cliché bien connu. Barbey s'y emploie de diverses manières. Il nous présente « des drames joués par l'audace des sentiments les plus exaltés *à la majestueuse barbe* de l'Opinion » (*Id.*, p. 191) ; — « une malheureuse..... déshonorée et traînée *sur la claie des plus mauvais propos* » (*Hist. sans nom*, p. 90).

Dans l'exemple qui suit, l'adjectif traditionnel « seul » a été doublé d'un adjectif qui fait image : « [embrasser] d'un *seul et planant*[1] regard » (*Id.*, p. 192).

Mais je ne pense pas qu'il eût osé imprimer cette étrange déformation du type « à la française », risquée dans une lettre à Trébutien (2 avril 1888 ; *Œuvres*, t. I, p. 194) : « sir Reginal Annesby (un type *à la moi*) ».

Quelques allitérations n'ont qu'une valeur plaisante : « Mes compagnes de route ont *coqueté* et *cacqueté* leur toilette de nuit » (*Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 26) ; — « un mendiant s'appuie sur un bâton *fourchu* et *ferré* » (*Ensorcelée*, p. 60).

CONCLUSION. — Il n'est pas douteux que Barbey d'Aurevilly soit un grand « styliste ». Ce que nous devons admirer chez lui, d'ailleurs, c'est moins l'extrême variété des procédés employés que l'originalité avec laquelle il a usé de toutes les ressources que la rhétorique clas-

1. *Planant.* — Manque à tous les dictionnaires.

sique traditionnelle et la rhétorique nouvelle mettaient à sa disposition, ainsi que l'élégante désinvolture avec laquelle ces « pierres précieuses », comme disait Gautier, sont enchâssées dans le métal de sa phrase. C'est grâce à la création perpétuelle de « figures » que la conversation de Barbey possédait ce caractère inimitable, souligné, après tant d'autres, par Paul Bourget, et que certaines de ses pages conservent aujourd'hui toute leur finesse et tout leur éclat.

Quant au problème historique, nous ne pouvons que le poser. Barbey a-t-il imité les Goncourt, comme on le dit souvent? L'étude de l'évolution des procédés de style est chose trop récente pour qu'une conclusion définitive soit possible. J'ajouterai qu'il n'est pas assuré qu'on puisse arriver à une conclusion définitive : le fait que tel procédé apparaît pour la première fois à telle date dans un roman (ou dans un journal) ne prouve pas que le romancier (ou le journaliste) en soit l'« inventeur ». Le procédé a pu naître dans quelque cénacle — ou dans quelque salon — ou dans quelque café, quelque salle de rédaction — dans la bouche d'un inconnu qui n'a jamais publié sa trouvaille, et qui ne l'a jamais mise par écrit. Constatons donc, en attendant des recherches plus précises, le développement, à l'époque réaliste, de procédés aujourd'hui très répandus, ceux en particulier que l'on a groupés sous le nom de « style substantif ».

L'IMAGE. — Les contemporains ont admiré chez Barbey la richesse des analogies et des métaphores[1]. Cette richesse apparente dissimule une pauvreté réelle. Je ne vois pas autre chose qu'un cliquetis de mots dans la phrase : « Le salon ne *fermentait* que du bruit des jetons et des fiches »[2]. J'ajoute que ce dernier des grands seigneurs a l'imagination non seulement roturière, mais vulgaire. Voulant décrire, dans un salon élégant, une conversation exquisement spirituelle, il ne trouve rien de mieux que de nous conduire dans la cuisine : « Délicatement *fouettés* les uns par les autres, tous ces esprits avaient *leur mousse* » (*Diaboliques*, p. 189). Des drames mondains « cachés, étouffés », sont pour lui des drames « *à transpiration rentrée*[3] ». Presque toujours ses comparaisons sont « abaissantes ». Deux amants s'enfoncent dans leur bonheur lâche et en tirent, « *comme une couverture* par-dessus [leur] tête, l'ignominie ! » (*Id.*, p. 309). — D'enfants qui ne veulent rien dire, on ne tire, « avec un *tire-bouchon* d'interrogations répétées », que des réponses « brisées, têtues, stupides » (*Id.*, p. 108). Une conversation animée, entre

1. Dusolier (Alcide), *Revue nouvelle*, 15 mai 1864.
2. *Diaboliques*, p. 209 (il s'agit de dépeindre un whist).
3. *Id.*, p. 192. — C'est Barbey qui souligne (notons aussi l'excuse : « que *j'appellerai presque* à transpiration rentrée »).

deux hommes, nous est ainsi présentée : « Mais — fis-je, preste *comme un coup de raquette..... — Il me renvoya mon volant* » (*Id.*, p. 32).

Manquant d'imagination naturelle, Barbey tombe souvent dans la bizarrerie. Il nous présente, dans un salon, un cercle d'hommes et de femmes : « C'était une espèce de *bracelet vivant* dont la maîtresse de la maison, avec son profil égyptien, et le lit de repos sur lequel elle est éternellement couchée, comme Cléopâtre, formait l'*agrafe* » (*Id.*, p. 190). — Barbey introduit ainsi « le plus étincelant causeur du royaume de la causerie » : « La médisance ou la calomnie, ces Ménechmes, qui se ressemblent tant qu'on ne peut les reconnaître, et qui écrivent leur gazette à rebours, comme si c'était de l'hébreu (n'en est-ce pas souvent?), *écrivaient en égratignures* qu'il avait été le héros de plus d'une aventure » (*Id.*, p. 191).

La recherche de l'expressivité à tout prix aboutit enfin à ce que j'appelle « préciosité », un mélange d'originalité superficielle et de banalité foncière. A Port-Vendres, le vent « passe sur la sueur sans la sécher et semble *lécher* les nerfs *avec une langue de tigre* »[1]. Pour le major Ydow, « sa femme était encore moins *un piédestal* à sa vanité qu'*une échelle* à son ambition »[2]. (M. de Karkoël) « couronna d'une pierre de plus *l'obélisque*, depuis longtemps mesuré, que ce roi du whist s'était *élevé dans les discrètes solitudes de son orgueil* » (*Id.*, p. 207). « Cette boue d'un crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglant, je n'en ai pas une seule fois aperçu *la tache sur l'azur de leur bonheur* !³ » Un médecin, né violent, était devenu, « à force de nerfs, éolien d'impression par sa délicatesse de femme....., mais *quelle colophane il avait passé sur ses chanterelles nerveuses* pour les adoucir jusqu'à la plus étonnante suavité ![4] » La voix, c'est : « ce *ciseau d'or avec lequel nous sculptons nos pensées* dans l'âme de ceux qui nous écoutent et y gravons la séduction » (*Diaboliques*, p. 205). Barbey nous dépeint un « de ces brisements de cœur qui ne rendent qu'un bruit sourd, comme celui d'*un corps tombant dans l'abîme caché d'une oubliette*, et par-dessus lequel le monde met ses mille voix ou son silence » (*Id.*, p. 191).

Tous les défauts que les théoriciens du XVIIe siècle reprochaient aux Cathos et aux Madelon se retrouvent chez Barbey. Il accumule imprudemment les métaphores. La Rosalba, dans une dispute avec son mari, lui affirme — c'est d'ailleurs faux — qu'elle a aimé un homme : « elle

1. *Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 111.
2. *Diaboliques*, p. 309. — Cette femme est la Rosalba : « J'ai connu un maréchal de l'Empire assez fou d'elle pour lui *tailler un manche d'ombrelle dans son bâton de maréchal* » (*Id.*, p. 310).
3. Les Savigny (*Diaboliques*, p. 181).
4. *Memoranda ; Œuvres*, t. III, p. 106.

sentait bien que le *coup de poignard* pour le major était dans ce mensonge, et elle l'en dagua, l'en larda, elle l'en hacha, et quand elle en eut assez d'être le bourreau de ce supplice, elle lui enfonça, pour en finir, comme on enfonce un couteau jusqu'au manche, son dernier aveu dans le cœur : — C'est le capitaine Mesnilgrand» (*Id.*, p. 323-324).

Il pratique la métaphore «filée». J'en donnerai deux exemples tirés de l'*Histoire sans nom* : «les bonnes langues du bourg, qui était, comme tous les petits endroits, la *boîte à confitures* des petits caquets, avaient accusé Mme de Ferjol d'avarice. Puis, *cette confiture*, dégustée d'abord comme une friandise, *s'était candie.* Elles n'y touchèrent plus. Le bruit d'avarice tomba» (p. 37). — (Mme de Ferjol) «se remit à regarder dans *ce cancer* béant qu'elle avait au cœur, et dans lequel elle avait mis *le linge blanc de tant d'inutiles compresses* qu'elle en avait retirées toujours sanguinolentes..... Non seulement *le cancer ne s'arrêtait jamais*, mais *il se creusait toujours*, et ce n'était pas comme dans un de nos cancers de la chair, à qui on donne un morceau de viande à dévorer pour qu'il nous laisse tranquilles, quelques instants, de ses morsures» (p. 148-149). On a comparé les images à des joyaux du style. Trop souvent les images de Barbey d'Aurevilly sont des pierres fausses.

La phrase. — Dans une sorte de brève préface à ses *Pensées détachées*, Barbey nous a précisé sa conception de la «pensée» : «c'est la flèche qui vole. Elle est isolée, elle a, comme la flèche dans les airs, du vide au-dessus et du vide au-dessous d'elle. Mais elle vibre, elle traverse, elle va frapper» (*Œuvres*, t. xvii, p. 160).

«La flèche qui vole». — C'est, sans doute, la phrase qui se présente sous une forme «gnomique» : «César Borgia était un donneur de batailles au poison, comme Bonaparte était un donneur de batailles au canon»[1] ; «Les enfants nous consolent de tous les chagrins... en attendant les épouvantables qu'ils ne manqueront pas de nous donner.[2]» D'autres pensées nous offrent, après une préparation plus ou moins longue, un trait final : «combien de métaux pour faire l'airain de Corinthe?..... Les injures sur les murs ou sur le papier, les taches d'encre ou de fusain ou de crotte, les fécalités[3] du cœur, de l'esprit et du corps, les fanges de la calomnie, tout cela, sous le soleil du temps, se sèche, se durcit, se tourne en airain solide et brillant, — un airain pur qui s'appelle la Gloire» (*Id.*, p. 182).

1. *Pensées détachées* (*Œuvres*, t. XVII, p. 161).
2. *Id.*, p. 167. — Noter la coupe forte, qui exige un changement de «registre», et une ellipse pénible.
3. *Fécalité.* — Manque à tous les dictionnaires.

Les « pensées détachées », chez Barbey, représentent un genre à part, tout à fait exceptionnel. En général, sa phrase est longue, molle jusqu'à en être, comme dit Sainte-Beuve, flexueuse. Pour parler comme Barbey, je dénommerai cette phrase « la rivière qui serpente ».

« *LA RIVIÈRE QUI SERPENTE* ». — Barbey voit le visage de son personnage « sculpté dans du marbre vert ». Cette image (assez étrange) sera le sommet psychologique de la phrase. Barbey la fait précéder de deux détails secondaires : « *Beau, mais marqué d'un sceau fatal, le visage de l'inconnu semblait sculpté dans du marbre vert, tant il était pâle !* » Le point d'exclamation, logiquement, termine la phrase. Barbey enchaîne : « *et cette pâleur verdâtre et meurtrie ressortait durement sous le bandeau qui ceignait ses tempes* », adjonction utile, sinon indispensable. Mais *bandeau* appelle une explication (de fait, le terme est impropre et nous suggère une vision peu exacte de la réalité) : « *car il portait le mouchoir noué autour de la tête comme tous les Chouans* ». Viennent alors une cascade de détails de plus en plus oiseux, séparés par des virgules : « *qui couchaient à la belle étoile, // et ce mouchoir, / dont les coins pendaient derrière les oreilles, / était un mouchoir ponceau, // passé en fraude, // comme on commençait d'en exporter de Jersey à la côte de France.*[1] »

LA PHRASE A QUEUE. — La phrase à queue peut être considérée comme une variété de l'espèce précédente. Après une principale relativement courte, une série de propositions secondaires introduisent des idées nouvelles, le plus souvent précédées par des relatifs.

Barbey présente Gilles Bataille, ancien épicier de Sa Majesté Napoléon, empereur et roi :

De fait, à le bien considérer, c'était un magnifique vieillard, relativement très jeune, très souple et très solide, et qui aimait à rappeler son inentamable solidité avec une fatuité hypocrite, quand il montrait d'un air qui mendiait la pitié un pouce très agile et qui se portait très bien, mais qu'il disait être resté paralysé depuis l'explosion de la Machine infernale, qui l'avait jeté, racontait-il, par la fenêtre du petit café de la rue Saint-Nicaise au premier, où il lisait tranquillement le journal, et précipité absolument fou jusqu'à Chaillot, d'où il se fit ramener à sa femme, qu'il trouva sans connaissance dans les mains du Docteur Dubois, lequel lui extrayait des seins les vitres brisées de sa boutique[2].

1. *L'Ensorcelée ; Œuvres*, t. II, p. 61. — Les barres de fraction soulignent les « trous » ; leur nombre est proportionné à l'importance du « trou ».

2. *Une histoire sans nom, Œuvres*, t. III, p. 138. — C'est ainsi que parlent les enfants et les illettrés, suivant les hasards de l'association des idées. La subordination artificielle dissimule une simple coordination.

LA PHRASE A PARENTHÈSE. — La phrase à parenthèse constitue un autre type de phrase difforme. Cette constatation très simple : « *la vieille Agathe avait son franc parler avec ces dames de Ferjol* », devient, sous la plume de Barbey : « *La vieille Agathe*, fille trois fois majeure, qui avait été une belle fille, blanche et rose, — couleur de pommier en fleurs — comme le Cotentin en produit, et qui avait accompagné sa jeune et amoureuse maîtresse dans les Cévennes lorsque le baron de Ferjol l'avait si scandaleusement enlevée, *la vieille Agathe avait son franc parler avec ces dames de Ferjol* » (*Id.*, p. 39-40). Noyé dans ses incidentes, Barbey a dû, pour se tirer d'affaire, employer le procédé commode et peu élégant de la reprise du sujet.

LA « RUPTURE ». — Le dernier moyen employé par Barbey pour désarticuler la phrase logique, c'est la « rupture ». La rupture consiste à séparer brutalement un groupe de mots joints étroitement par le sens, tels que : « *un regard noyé de tendresse* », « *ces prosopopées aimées de Rousseau* ». Il en résulte, pour le lecteur, un effet très sensible : « A l'espèce de haine de la fille, je ne pouvais m'empêcher de penser qu'elle avait surpris le secret de sa mère à quelque émotion exprimée, dans *quelque regard* trop *noyé*, involontairement, *de tendresse* » (*Diaboliques*, p. 106). — (Le Pindare de Villemain) « est écrit comme Villemain sait écrire, de cette longue phrase cicéronienne, moins pure que l'antique et que Villemain émaille de *ces prosopopées* (O Racine ! O Bossuet !) *aimées de Rousseau le rhéteur*, mais qui, au moins, lui, avait quelque chose par-dessous sa rhétorique. Pour Villemain, il n'y a rien sous la sienne, et c'est là sa gloire. C'est la rhétorique même »[1].

Pour quelles raisons Barbey d'Aurevilly s'applique-t-il ainsi à disloquer sa phrase? Il ne semble pas qu'il faille songer à une influence de la « phrase femelle » de Lamartine : les longues phrases peu articulées des *Méditations* répondaient à la façon de penser, ou plutôt de rêver, qui était celle du poète ; Barbey serait plutôt net et brutal. Je ne crois pas non plus qu'il faille expliquer ces phrases par la négligence d'un improvisateur peu soucieux de classer logiquement les détails de sa pensée. En effet, il ne s'agit pas d'un cas isolé : les Goncourt, Léon Cladel, d'autres contemporains offrent les mêmes types. Il semble que ces romanciers aient cherché à éviter la période que Cicéron et Quintilien avaient léguée aux grands écrivains classiques, et dont

1. *Œuvres et Hommes*, t. VI, p. 28. — Notons le *mais*, qui oppose à l'idée : « Rousseau était un rhéteur », l'idée : « il avait quelque chose par-dessous sa rhétorique ». La construction est pénible et la valeur de *mais* n'apparaît qu'à la réflexion, quand on s'avise que Barbey, abandonnant le sujet de sa principale (Villemain), rattache sa relative à Rousseau.

Hugo et ses disciples avaient largement usé et même abusé. Barbey n'apprécie ni la rhétorique creuse de Villemain, ni la rhétorique sincère de Rousseau, et professe évidemment que la longue phrase cicéronienne n'est admirable que chez Cicéron. La Révolution romantique — issue d'une Révolution politique et sociale — avait déconsidéré la vieille rhétorique, comme elle avait déconsidéré la perruque, la poudre, la queue, et bien d'autres choses. De même que Molière, jadis, mettait dans la bouche de Thomas Diafoirus les phrases de discours latin qu'on lui avait enseignées au collège, Flaubert, cet artiste de la phrase, ne se sert de la période traditionnelle qu'à l'occasion du Comice agricole, pour se moquer d'un sous-préfet. La phrase courte — la sentence à la Sénèque — avait été, elle aussi, exploitée par Hugo, et il fallait éviter à tout prix, dans le roman, le rythme haletant de certains chapitres de *L'Homme qui rit* et des *Travailleurs de la Mer*. Flaubert, par un travail acharné, a réussi à construire solidement des phrases « mâles », qui ne rappellent jamais ni Cicéron, ni Villemain. Moins scrupuleux ou moins savants, d'autres romanciers ont usé d'une phrase systématiquement longue et non organisée, qui avait à leurs yeux l'avantage de ne pas sentir l'huile, mais qui présente pour nous l'inconvénient de n'être plus une phrase, c'est-à-dire une construction logique bien définie.

CONCLUSION

La postérité s'est montrée très sévère pour Barbey, cet ultra-romantique qu'on a parfois proclamé « réaliste ». Calmettes, qui l'a connu, en a laissé un portrait pittoresque, qui, dans l'ensemble, me paraît juste :

> Barbey, sorte d'enfant de vieux, fruit tardif du romantisme caduc, semblait réincarner physiquement et littérairement la manie de l'extraordinaire, le goût des étalages emphatiques et des paradoxes à l'esbroufe. Il s'habillait en faraud d'ancien régime. Ses chapeaux provocants, ses jabots et ses manchettes, ses redingotes serrées au buste sur un corset et bouffantes à la jupe, ses pantalons galonnés qu'il battait de son stick, semblaient évoquer quelque Franconi romantique. Et l'allure de sa personne fut aussi celle de ses écrits. Il y menait à la cravache des idées de parade ; son style sent souvent la trique et le fouet. Dans plusieurs de ses romans, il a poussé jusqu'à l'horreur le batelage de l'effet et la fantasmagorie du pittoresque[1].

Grand seigneur d'ancien régime, Jules Barbey d'Aurevilly avait la prétention, dans son cabinet, d'écrire comme le duc de Saint-Simon, et, dans un salon, de parler comme le prince de Ligne. Il ne manquait pas

1. Calmettes (F.), *Leconte de Lisle et ses amis*, p. 213.

d'esprit, et du plus fin : il savait, suivant la meilleure tradition du XVIIIe siècle, aiguiser une antithèse et accoupler deux mots tout étonnés de se trouver ensemble. Mais, sans qu'il s'en doutât, il avait subi la contagion du mauvais goût de l'époque : ce ci-devant avait lu les bousingos ; il en avait conservé la syntaxe lâche et le vocabulaire truculent. Son purisme, tout de façade, admettait trop facilement des imprudences de langage que ses ancêtres appelaient solécismes et barbarismes. D'autre part, ce talon rouge, au lieu de se nourrir de Voltaire, semble avoir pris trop souvent pour modèle les pecques provinciales dont se gaussaient, au grand siècle, les vraies Précieuses[1]. Ce prétendu « classique souterrain »[2] n'était qu'un romantique déguisé[3]. Jules Claretie, qui a été aimable pour lui[4], évoque, dans son article, « les récits extravagants que le romantisme a multipliés », et cite *La Peine du Talion*, de Jules Lacroix, *Les Roueries de Trialph*, de Lassailly, et le *Champavert* de Petrus Borel. Reconnaissons toutefois que si Barbey, quand il se travaillait, en arrivait à écrire des phrases comme celles-ci : « Les poètes enfoncent les voyageurs et la réalité, et donnent pour le monde de la portière de la voiture ce mépris sublime qui nous fait garder sardanapalement notre tête sur les coussins »[5], il a laissé quelques belles pages qui lui permettront de connaître la gloire modeste des anthologies :

...ces routinières de l'amitié avaient dans leur salon une de leurs amies, noble comme elles, qui travaillait à la plus extravagante tapisserie avec une telle action qu'elle semblait se ruer à ce travail..... Fée plus mâle, aux traits plus hardis, à la voix plus forte, celle-ci tranchait par la brusquerie hommasse de toute sa personne sur la délicatesse et l'inertie de ces douces Contemplatives, de ces deux vieilles chattes blanches de la rêverie sans idées, qui n'avaient jamais été des Chattes Merveilleuses. Ces pauvres vierges de Touffedelys avaient eu le suave éclat de leur nom dans leur jeunesse ; mais elles avaient vu fondre leur beauté au feu des souffrances, comme le cierge voit fondre sa cire sur le pied d'argent du chandelier.

1. M. de Pontmartin (*Gazette de France*, 1er octobre 1882) a relevé dans *Une Histoire sans nom* une longue série de phrases scandaleuses (*Œuvres*, t. III, p. 169-170). Je n'en cite que deux : « nous mettrons l'épaisseur de la sensation de son pays entre elle et nous » ; « la rigoureuse justice de Dieu avait rompu sur son genou la taille de cette pauvre voûtée ».

2. Barbey d'Aurevilly est « l'un de ces classiques souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française » (Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 1re série, p. 258).

3. Ses contemporains se sont amusés, imitant son propre style, à qualifier son catholicisme de « diabolicisme » (Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis*, p. 314). Antoine Laporte l'appelait un « malédicteur » (cité par Henri Bachelin, dans Barbey d'Aurevilly, *Œuvres*, éd. Bernouard, t. I, p. LIII).

4. M. Barbey d'Aurevilly a « une forme à lui, une forme pittoresque, hardie, ardente, insensée parfois, irritante souvent, intéressante toujours. Il a poussé sa manière au paroxysme dans *Les Diaboliques* » (*Le Constitutionnel*, 19 déc. 1874 ; Barbey d'Aurevilly, *Œuvres*, t. VII, p. 402).

5. *Pensées détachées ; Œuvres*, t. XVII, p. 166. — Voici la phrase qui précède : « la meilleure manière de voir le monde, c'est de le voir à travers les grands poètes. »

A la lettre, elles étaient fondues... [*sic*] tandis que leur amie, robustement et rébarbativement laide, avait résisté. Solide de laideur, elle avait reçu le soufflet, l'*alipan* du Temps, comme elle disait, sur un bronze que rien ne pouvait entamer[1].

L'influence de Barbey d'Aurevilly — qui est réelle sur ses contemporains — se confond avec celle de Hugo et de ses disciples, dont il a possédé (en partie) les qualités et dont il a poussé les défauts à l'extrême.

1. *Le Chevalier des Touches ; Œuvres*, t. VI, p. 17.

CHAPITRE V

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM ; LÉON CLADEL ; JULES VALLÈS

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

L'HOMME. — Villiers de l'Isle-Adam (Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste)[1] a été considéré par Henri de Régnier comme « un grand poète » (*Portraits et Souvenirs*, p. 30), par Mallarmé comme un génie[2]. Il fut un brillant causeur, ou plutôt un improvisateur de génie. Calmettes (*Leconte de Lisle*, p. 158) témoigne qu'il achevait rarement ses phrases et que « souvent il les commençait par le milieu, parce qu'il s'en était dit à part soi le début ». Régnier nous décrit « l'étrange spectacle d'une pensée cherchant sa forme et son expression définitive avec des nuances d'intonations et des ratures de paroles », « quelque chose comme une écriture orale, mimée, inquiétante et fugitive » (*Id.*, p. 24-25). Quelques-uns des jugements littéraires de Villiers méritent, par l'originalité de leur présentation, de passer à la postérité. Il n'aimait pas les « lyriques humides », Lamartine et Musset : « Retapes, il font psitt au public, comme la fille au client » (Calmettes, *Id.*, p. 177) ; et : « Honte et malédiction à qui laisse pleurer son cœur en poésie ! » (*Id.*, p. 180). De Coppée, il disait : « c'est du batelage, non de la littérature » (*Id.*, p. 178). Il n'était pas moins pittoresque quand il s'écriait :

1. A consulter : Rougemont (Édouard de), *Biographie et Bibliographie*, etc., Paris, Mercure de France, 1910, in-18, 417 p., portrait, tableau généalogique.

Voyez surtout Drougard (E.), *Villiers de l'Isle-Adam. Les Trois premiers Contes : Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, Paris, Belles-Lettres, 1931, in-8°, t. I, texte, 242 p. ; t. II, *Sources, Évolution du texte*, 286 p. (en particulier, sur la ponctuation et la typographie, p. 249-255). Publications de la Faculté des Lettres d'Alger, 2e série. t. III et IV.

Un article très intéressant (*Revue d'Hist. Litt.*, 33e année, 1926, p. 55-83, 180-200), intitulé *La Genèse d'un poème* : « *L'Annonciateur* », de Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels, Épilogue*), donne quatre états de l'œuvre (feuilleton de *La Liberté*, 26 juin 1869 ; plaquette offerte à R. Lesclide, 1878 [?] ; *La Croix et l'Épée*, 19-26 avril 1879 ; *Contes cruels*, février 1883). *L'Annonciateur* a été écrit entre le 29 mars 1868 et le 26 juin 1869.

Le titre *Œuvres* renvoie à l'édition du Mercure de France.

2. « Un génie ! nous le comprîmes tel » (*Divagations*, p. 69). — Dans une lettre (mardi 20 mars 1883), Mallarmé louait « cet *Annonciateur*, qui me fait tant rêver pour savoir si ce n'est pas le plus beau morceau littéraire dont je garde la mémoire ». — Banville, Baudelaire et Wagner étaient aussi des admirateurs de Villiers de l'Isle-Adam.

« Ah ! je m'en souviendrai de la planète Terre ! » (Régnier, *Id.*, p. 31). Le caractère dominant de son œuvre, c'est la « démesure ».

Le poète. — Je négligerai son œuvre en vers, que Leconte de Lisle a sévèrement appréciée[1] : le Golgotha des Singes est « un poème insensé », d'ailleurs banal et plat dans son excentricité. L'esquisse à la manière de Goya, en l'honneur de la locomotive, me paraît caractéristique ; la langue est surtout remarquable par de nombreuses impropriétés : le style mélange, comme tant d'œuvres médiocres de l'époque, les élégances néo-classiques et les truculences romantiques[2].

Les Contes. — Les *Contes*, qui me paraissent représenter le mieux la prose prosaïque (si je puis m'exprimer ainsi) de Villiers, offrent surtout les traits d'un romantisme exacerbé[3]. Voici la description d'un paysage breton (*L'Intersigne*, éd. Drougard, t. I, p. 191) :

En ce moment, la lune s'éleva sur les sapins derrière les collines, éclairant les landes et les bois à l'horizon. Elle nous baigna spontanément de sa lumière morne et pâle, de sa flamme déserte et pâle. Nos silhouettes et celles du cheval se dessinèrent, énormes, sur le chemin. — Et, du côté des vieilles croix de pierre, là-bas, — du côté des vieilles croix en ruines qui se dressent en ce canton de Bretagne, dans les écreboissées où perchent les funestes oiseaux échappés du bois des Agonisants, — j'entendis, au loin, un cri affreux ; l'aigre et alarmant fausset de la Freusée. Une chouette aux yeux de phosphore, dont la lueur tremblait sur le grand bras d'une yeuse, s'envola et passa entre nous, en prolongeant ce cri.

Le « bourgeois » a été dépeint par Villiers sous le nom de *Tribulat*

1. Lettre à Heredia du 12 juillet 1869, dans Ibrovac, *J.-M. de Heredia*, Paris, Presses françaises, 1923, in-8°, p. 109. Thèse de Paris.

2.

Admirons le colosse au torride gosier
Abreuvé d'eau courante et nourri de brasier,
Cheval de fer que l'homme dompte !
C'est un sombre coup d'œil, lorsque, subitement,
Le freiu sur l'encolure, il s'ébranle fumant
Et part sur ses tringles de fonte.

Je note dans la strophe suivante : « centaure moqueur », « dragon » qui « semble avoir des ailes ». Voici la fin :

Quand il fait lourdement onduler ses wagons,
Le soir, dans la campagne, avec un bruit de gonds,
Fauve cyclope des ténèbres,
On croit voir, léthargique, une hydre du chaos
Qui revient sous la lune, étirant ses grands os
Et faisant valoir ses vertèbres.
. . . .
Courage, char macabre, auguste et boréal !
Éclaireur de la route noire !

(*Œuvres*, t. X, p. 196-197 ; le poème a paru dans le *Parnasse contemporain* de 1866.)

3. *La Prière indienne* (*Œuvres*, t. X, p. 25) porte comme épigraphe :

L'horrible est beau !
(Shakespeare, *Macbeth*.)

Bonhomet, « docteur philanthrope et homme du monde » (*Claire Lenoir*, éd. Drougard, t. I, p. 35). Pour étudier le chant des cygnes, Bonhomet les étrangle sur le bord d'un étang : « Qu'il est doux d'encourager les artistes », se disait-il tout bas. Tribulat Bonhomet — variante plus poussée de Bouvard et de Pécuchet — s'exprime dans un style analogue à celui de Joseph Prudhomme (*Claire Lenoir*, éd. Drougard, t. I, p. 34) :

.....Les coins de ma bouche pincée et pâle ont les plissements d'un linceul. Elle est assez rapprochée du nez pour en prendre conseil avant de discourir à la légère et, suivant le dicton, comme une corneille qui abat des noix.

Sans mon menton, qui me trahit, je serais un homme d'action ; mais un Saturne sénile, sceptique et lunatique, l'a rentré comme d'un coup de faux. La couleur et la qualité de mon poil sont dures comme celles de mes pairs en contemporanéité symbolique. Mon oreille, finement ourlée et longue comme celle des Chinois, notifie mon esprit minutieux.

Ma main est stérile ; la Lune et Mercure s'en disputent les bas-fonds : mon grand médium noueux, spatulé, chargé de ratures à sa deuxième phalange, les laisse faire, en son nonchaloir.

Le portrait se termine par cette phrase : « A moi seul j'ai la physionomie de mon siècle, dont j'ai lieu de me croire l'Archétype » (p. 35 ; variante : « le type »).

MÉLANGE DES LANGUES ET DES TONS. — Villiers mélange souvent la prose commune et la prose poétique[1]. Voici un paysage oriental qui ne manque pas d'éclat :

Sur les hauteurs, à l'est occidental, de longues forêts de palmiers-palmyres mouvaient les bleuissements dorés de leurs ombrages sur les vallées du Habad ; — à leurs versants opposés s'alternaient, dans les flammes du crépuscule, de mystiques palais séparés par des étendues de roses, aux corolles par milliers ondulantes sous l'étouffante brise. Là, dans ces jardins, s'élançaient des fontaines dont les jets retombaient en gouttes d'une neige couleur de feu[2].

Il pratique aussi l'alliance de la vieille et de la nouvelle rhétorique, mariant aux rutilances d'une couleur locale ultra-romantique les types de phrases recommandés par Quintilien : « La porte s'ouvrit, largement, lentement, silencieusement » (*L'Intersigne*, éd. Drougard, t. I, p. 183). Dans *Akëdysseril*, nous voyons le vizir gouverneur et les trois *vizirs-guikowars* du Habad (*L'Amour suprême*, p. 306), trois *phaodjis* en turbans et en tuniques noirs (p. 320), et, « au centre d'un demi-orbe formé de soixante-trois éléphants de bataille tout chargés

1. J'étudierai ailleurs les poèmes en prose.
2. *L'Amour suprême*, *Akëdysseril*, p. 294-295. — Épigraphe :

Toute chose ne se constitue que de son vide
(*Livres Hindous*).

de *sowaris* et de guerriers d'élite....., l'éléphant noir, aux défenses dorées, d'Akëdysseril » (p. 312). — Parfois le lecteur éprouve quelque surprise à voir Antonie allumer « un *papelito* roulé sur une pincée de *phëresli* »[1]. La chose est d'autant plus étrange que les amants d'Antonie parlent le français du XVIIe siècle : « Un drille ne vous baillerait point, aussi naïvement, pareils gages de tendresse » (*Id.*, p. 74 ; le lecteur apprend que ce « gage » — une mèche de cheveux noirs — est fantaisiste : ce sont les cheveux d'Antonie elle-même).

Vocabulaire. — Le vocabulaire est très varié. « La puissance des mots, il l'admettait jusqu'à la superstition », dit Remy de Gourmont[2]. J'ai cité un choix de mots exotiques. Mais Villiers ne dédaigne pas le français de Bretagne ; il nous présente une jeune fille, « née avec *le mal du ciel* », selon l'expression du pays ; dans « ses yeux aux lueurs de violettes après un orage », on lisait le vœu de « rester demoiselle »[3]. Les néologismes ne sont pas rares. Louis XVII est « ce personnage *inécouté* » (*L'Amour suprême*, p. 236) ; les talons du comte de Bismarck-Schönhausen sont « *enscellés* de longs éperons d'acier » (*Id.*, p. 230) ; l'auteur savoure l'arôme d'une tasse de pur café « tout en suivant du regard les spirales *opalissées* d'une cigarette » (*Id.*, p. 164).

Mais c'est surtout dans les vocabulaires techniques que Villiers puise sans circonspection. Dans Axël, il ajoute à son texte primitif des mots « ecclésiastiques et conventuels » : « *proditoire*, *prémonitoire*, *satisfactoire*, *fruition*, *collaudation* »[4]. Dans *l'Amour suprême*, il énumère les découvertes et inventions les plus récentes, « depuis le *thallium jusqu'au radiomètre* » (p. 196) ; soucieux d'étudier la psychologie du guillotiné, les « hommes de science » recevront sa tête encore chaude après la décollation : « Cette tête sera donc immédiatement *enserrée*, à sa ligne de *prosection*, dans la cire ou le mastic, et mise en relation avec les *reffusions* de sang artériel, *profluées*, s'il est possible, de son tronc

1. *Œuvres*, t. II, p. 73. — Les corrections relevées par M. Drougard (*op. cit.*, t. II, p. 247) sont significatives : *Beth-Sabée* devient *Bat-Schëba* ; *Samuel*, *Schemouël* ; *Sahul* (que des ignorants écrivent Saul), *Schaôul*. — Les chérubins, appelés *chëroubs*, prennent leur désinence hébraïque : *chroubin* (on attendrait : *chëroubim*, qui est correct).

2. *Mercure de France*, août 1890, p. 259. — Remy de Gourmont constate les « mystiques pouvoirs de l'articulation syllabique ».

3. *L'Amour suprême*, p. 11 (l'histoire est « localisée » à Locmaria).

4. Remy de Gourmont, *loc. cit.*, août 1890, p. 259. — On trouvera la signification de ces mots dans les dictionnaires spéciaux. — Voici des renseignements sur les autres : *Enscellé*, *trémébonde* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; Comp. 1842 ; Littré, Suppl., Add. ; H. D. T. — *Bisexuel* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; Comp. 1842 (qui connaît bisexe, t. d'hist. nat.) ; H. D. T. — Est dans Littré (t. de Botanique). — *Inécouté* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; H. D. T. — Est dans Acad., Comp. 1842 ; Littré. — *Opalissé* : ⊖ Acad. 1835, 1878 ; Comp. 1842 (qui a : *opalisant*, t. d'Hist. nat., « qui a les reflets brillants de l'opale » ; *opalisé*, t. de Minéral., « qui est converti en opale ») ; Littré (qui a : *opalisé*, t. de Minéral.) et Suppl. ; H. D. T. — *Opalissé* est-il une faute, ou signifierait-il : « *lisse* comme une opale » ?

même — maintenant debout sous la haute table trouée » (p. 76 ; c'est moi qui souligne). L'impression générale est d'une richesse superfétatoire et non dénuée de prétention. Ainsi Villiers dédaigne l'adjectif « tremblant » : « elle parlait d'une voix *tréméhonde* » (*Claire Lenoir*, éd. Drougard, t. I, p. 153) ; — le bouquet du feu d'artifice de la Fête nationale éclate « dans l'éloignement, sur la ville exultante, aux acclamations d'une multitude *bisexuelle* » (*Id.*, p. 159).

PROCÉDÉS DE STYLE[1]. — L'étude des procédés de style révèle le même éclectisme dans la démesure. Voici des composés : « Le fil du *Couteau-justicier* ne scinderait pas en deux la *Pensée-vive*, paraît-il..... » (*L'Amour suprême*, p. 79) ; — « j'entendis des tics-tacs, des craquements brefs du bois et des murs. Sans doute des *horloges-de-mort*. Chacun des bruits imperceptibles de la nuit se répondait, en tout mon être, par un coup électrique » (*Œuvres*, t. II, p. 295). Un Indien du Nouveau-Monde s'appelle *L'Homme-qui-marche-sous-terre*[2].

Villiers n'échappe pas à la mode du « style substantif ». Louis XVII, nous dit-il, n'avait trouvé « dans sa capitale, qu'un grabat *de charité* » (*L'Amour suprême*, p. 236-237). Il pratique l'épithète « subjective » : Huysmans et Mallarmé admiraient beaucoup « la clarté *déserte* de la lune » (Clouard, *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours*, t. I, p. 38).

Dans un autre genre, il recherche la répétition symétrique, blâmant « celles qui calculeraient leur holocauste de façon à n'offrir à Dieu que *le rebut de leur corps* et *la cendre de leur âme* » (*L'Amour suprême*, p. 23 ; il s'agit de jeunes filles qui entrent au couvent).

L'IMAGE. — Les images, qui donnent l'impression d'être voulues et non spontanées, éclatent comme des pétards. « Je redoute ce vestiaire qu'on appelle la Mort » (*Claire Lenoir*, éd. Drougard, p. 127) ; — « "Ah ! froide Suzannah, lui dit C*** en riant, vous êtes venue, ce semble, au monde à seule fin d'y rappeler que la neige brûle....." A ce propos élégiaque, je compris que la mèche des cerveaux menaçait de devenir charbonneuse, et qu'il fallait réagir.

Comme une étincelle suffit, parfois, pour en raviver la lumière, je résolus de la faire jaillir, à tout prix, de notre convive taciturne » (*Œuvres*, t. II, p. 136). Enfin Remy de Gourmont note « les cris des canons tout enrhumés de rouille » (*loc. cit.*, p. 264).

1. Villiers en use assez librement à l'égard de la grammaire, et n'hésite pas à commettre certains écarts, non dépourvus de quelque élégance : « *J'écoutais* ses pas *s'approcher.* » Il s'agit de l'empereur Alexandre II (*L'Amour suprême*, p. 267). — Je n'insiste point sur ces fantaisies.

2. Remy de Gourmont, *loc. cit.*, p. 259. — *Horloges-de-mort* appartient à un autre type ; c'est un mot populaire, d'origine dialectale.

La phrase. — La phrase de Villiers recherche l'effet. Parfois elle s'allonge de façon anormale. Ailleurs elle se découpe en menus fragments, parfois agrémentés d'une incidente exclamative, avec des anacoluthes : « Et — je me rappelais ! — la gravité, si étrange à pareils âges, de nos causeries, la spiritualité de leurs sujets préférés, nous avaient révélé l'un à l'autre mille affinités d'âme, telles que souvent, entre nous, de longs silences, extra-mortels peut-être ! avaient passé.[1] » Ou bien des phrases brèves se succèdent dans un rythme haletant :

Il était bien minuit.

Mes idées étaient morbides. Qu'était-ce donc ? L'ombre était extraordinaire.

Comme je m'approchais de la porte, une tache de braise, partie du trou de la serrure, vint errer sur ma main et sur ma manche.

Il y avait quelqu'un derrière la porte : on avait réellement frappé.

Cependant, à deux pas du loquet, je m'arrêtai court.

Une chose me paraissait surprenante : la nature de la tache qui courait sur ma main. C'était une lueur glacée, sanglante, n'éclairant pas. — D'autre part, comment se faisait-il que je ne voyais aucune ligne de lumière sous la porte, dans le corridor ? Mais, en vérité, ce qui sortait ainsi du trou de la serrure me causait l'impression du regard phosphorique d'un hibou !

En ce moment, l'heure sonna, dehors, à l'église, dans le vent nocturne.

— Qui est là ? demandai-je, à voix basse.

La lueur s'éteignit : — j'allais m'approcher...

Mais la porte s'ouvrit, largement, lentement, silencieusement[2].

C'est un procédé facile que de déplacer les mots et particulièrement certains adjectifs : « cette *immotivée* décision de l'étranger » (*Amour suprême*, p. 237).

Le procédé le plus commun et le plus voyant est celui qui consiste à signaler des intonations inattendues : par là, une page écrite devient en quelque sorte parlée pour le lecteur. Ici les corrections sont particulièrement instructives. Villiers avait écrit : « Je relevai les yeux et la direction de mon regard tomba sur un homme » ; il ajoute des points de suspension : « Je relevai les yeux... et la direction de mon regard tomba sur un homme »[3] ; — « je m'aperçus que j'étais mortellement

1. *L'Amour suprême*, p. 10. Il s'agit de Lysiane d'Aubelleyne. — Voyez aussi (*Id.*, p. 321) la phrase qui commence par : « Akëdysséril, précipitant ses chevaux à feu d'étincelles, renversant les psylles terrifiés », etc.

2. *L'Intersigne*, éd. Drougard, t. I, p. 182-183. — La méditation d'Edison (citée par Remy de Gourmont, *loc. cit.*, p. 267), trop connue pour que je la reproduise, est tout à fait caractéristique de ce rythme haché.

3. *Claire Lenoir*, p. 57. — Cf. : Texte primitif : « marchons et agissons comme si Quelqu'un devait nous comprendre » ; texte définitif : « comme si... Quelqu'un... devait nous comprendre » (*Id.*, p. 106). — Balzac, qui, dans ses premières éditions, avait usé et abusé des points suspensifs, avait renoncé à ce procédé grossier (*L'Église*, éd. Pommier, p. 90).

pâle, et je m'ensevelis dans un ample fauteuil» devient : « je m'aperçus que j'étais mortellement pâle ! et je m'ensevelis dans un ample fauteuil» (*Intersigne*, p. 171). Des tirets — signe de ponctuation cher aux romantiques — surgissent au cours des éditions successives, ainsi que de nouvelles virgules et de nouveaux alinéas.

De nombreux mots s'ornent de majuscules : « l'Univers » (*Claire Lenoir*, p. 38) ; « les risibles enfants de la Femme », « le Hasard », « le Ciel » (*Id.*, p. 40), « le Destin » (p. 41), « dans l'esprit du Lecteur » (p. 57), etc., etc.

La typographie. — La typographie n'est pas moins originale. L'italique souligne nombre de mots que le lecteur doit détacher du contexte : « au point de vue moral, puisque, d'après la loi, les anciens vœux sacrés du mariage ne peuvent plus être, en France, que *conditionnels*, n'est-il pas logique, après tout, que les vieux parjures de l'adultère deviennent *fictifs*? Comédiens d'un côté, fantoches de l'autre » (*L'Amour suprême*, p. 130). Mais il arrive aussi que des phrases entières sont imprimées en italiques.

Des capitales viennent, à l'occasion, élever des mots à un « étage » supérieur à celui des italiques : « les restes d'un décapité, aussitôt après la chute du glaive, ne seraient, assez souvent, que ceux D'UN AGONISANT, *non pas encore ceux* D'UN DÉFUNT » (*L'Amour suprême*, p. 79).

Enfin Villiers use d'une capitale italique (dont l'effet est d'ailleurs peu heureux) : « L'Agence du *Chandelier d'Or*..... Elle entreprend la location de... Roméos de fantaisie, de *simili-séducteurs*, lesquels se chargent, moyennant quelques futiles billets de banque, *de se laisser prendre en un flagrant délit d'adultère FICTIF, avec celles qu'ensuite des amants réels épouseront tranquillement un temps moral après l'esclandre.*

Maison de confiance » (*Id.*, p. 119).

Conclusion. — La langue et le style de Villiers de l'Isle-Adam ont beaucoup vieilli, et l'abus de procédés grossiers nous semble souvent insupportable[1]. Mais l'influence de ce prosateur-poète, qui parlait « avec une sorte de fièvre lyrique de l'Invisible, du Mystère, du Destin, de la Mort »[2], a été considérable sur ses contemporains. Par les outrances

1. Toutefois, d'après Calmettes (*Leconte de Lisle*, p. 157), Anatole France considérait Villiers de l'Isle-Adam comme un « écrivain du plus grand style ». Mais le père de M. Bergeret ne mettait-il pas quelque ironie dans cet éloge ?

2. M. Valère-Gille, *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, avril 1948, t. XXVI, p. 46. — *Les Flaireurs* de Van Lerberghe, en particulier, auraient été inspirés par Villiers.

de la forme comme par la pensée, il nous paraît plutôt un traînard de l'armée romantique qu'un héraut du mouvement symboliste[1].

LÉON CLADEL

La langue. — Ce qui caractérise Cladel[2], c'est la démesure, mère du mauvais goût. *Raca*, dédié « A la guenille », fut, à l'en croire, écrit « avec moins d'encre que de sang » (Paris, Dentu, 3e éd., 1888, p. VI). La langue est un étrange pot-pourri de provençal, de vieux français[3], de latin et de latinismes[4], de vulgarismes[5]. Tous les personnages de Cladel parlent ce jargon : Zélia, dite Lili Croque-Mort, dite veuve Vive-la-Joie, péripatéticienne du boulevard des Ternes, interpelle le gommeux qu'elle avait amorcé en ces termes inaccoutumés : « Sieds-toi, *monsieur* [*sic*] ». — En dépit de ces fortes épices, les récits de Léon Cladel laissent une impression générale de platitude.

Les maîtres de Cladel. — Pourtant Cladel a eu d'éminents professeurs de langue et de style. Il fut l'élève de Victor Hugo, auquel il dédia *Ompdrailles*[6] ; dans *Raca*, il proclame son admiration pour « ces deux bibles nouvelles, *Les Misérables* et *Les Châtiments* ». Il reçut des leçons de Baudelaire, qui préfaça, en 1862, ses *Martyrs Ridicules*[7]. C'était un travailleur acharné. Il écrivait à Flaubert : « Plus je vais, moi....., plus je me figure que pour un livre, ce qui s'appelle un livre !

1. Verlaine l'a placé au nombre des *Poètes maudits* (*Œuvres complètes*, t. IV, p. 64-65). — Notons chez Villiers la nouveauté de phrases comme celles-ci : « Oh ! le monde extérieur ! Ne soyons pas dupes du vieil esclave enchaîné à nos pieds, dans la lumière, et qui nous promet les clefs d'un palais d'enchantement, alors qu'il ne cache, en sa main fermée, qu'une poignée de cendres » (Henri Chapoutot, *Villiers de l'Isle-Adam*, p. 74).

2. La thèse de Julia Day Ingersoll, *Les romans régionalistes de Léon Cladel*, Toulouse, Privat, 1931, in-8°, 216 p., est un travail utile (bibliographie, p. 195-211 ; le chapitre VI, p. 121-159, est consacré à l'étude de la langue et du style).

3. Pétril explique à son fils qu'ayant reçu « un rouge et fort papier » qui le convoquait au 9e régiment de dragons, ce « billet » lui « bouta martel en tête » (p. 24-25).

4. « C'était la fête septennale de Paris, et, ce jour-là, le trabucaire couronné, César-Macaire », etc. (*Id.*, p. 126) ; le père et le fils arrivent « à la maison votale », s'approchent de « l'urne rédemptrice », puis déposent leur bulletin (p. 127).

5. « Intrigant ! » dit un natif de Brioude à un Parisien, « tu me couillonnes, il suffit de m'ouïr un tantet pour s'apercevoir que je suis natif d'Outre-Loire » (p. 148).

6. « Enfant, je balbutiai votre nom déjà immortel ; adolescent, je me nourris de vos chefs-d'œuvre ; homme, et plus que jamais de vos fidèles, je vous offre aujourd'hui ce travail avec l'admiration et le respect que doit avoir pour votre génie sans rival tout ouvrier dont la plume est l'outil » (1879). — Zola (*Romanciers naturalistes*, p. 351) insinue même que Cladel fut le seul élève de Victor Hugo. — Léon Daudet, qui n'aime pas Cladel, rapporte (*Fantômes et Vivants*, p. 13) que « ce démocrate pouilleux....., hirsute, bavard, chevelu jusqu'aux omoplates....., jouait dans cette illustre maison le rôle du paysan du Danube ».

7. Cladel nous a laissé des leçons de Baudelaire un tableau des plus curieux (*Bonshommes*, *Dux*, p. 281-286). C'est, dit-il, Baudelaire qui lui a appris à « tailler ses plumes », et qui lui a enseigné la manière de « manger des lexiques » (p. 274).

vingt ans de travail suffisent à peine» (29 avril 1877). Ses corrections et recorrections faisaient le désespoir des éditeurs[1].

Ses théories n'ont d'ailleurs rien d'original : « La nature unie à l'art, du style en tout et pour tout ; telle fut, telle est, telle sera notre règle» (Préface aux *Va-Nu-Pieds*, Paris, Lemerre, 1874) ; rien « n'existe que par la forme» (*Introduction aux Charniers*, de Camille Lemonnier, Paris, Lemerre, 1881).

Dans le détail, il pourchasse les verbes de sens vague (*faire*, *dire*, *aller*) et les remplace par des verbes plus expressifs (Ingersoll, *op. cit.*, p. 131) ; il ne commence jamais deux phrases, ni deux alinéas, par la même lettre (*Id.*, p. 128, p. 142). Il a aussi des manies typographiques : dans *Ompdrailles*, la conjonction «et» est toujours remplacée par le signe & (*Id.*, p. 148). Serait-ce là tout ce qu'il a retenu de l'enseignement de maîtres illustres?

Le vocabulaire. — Il serait facile d'aligner de longues listes de mots que ce mangeur de lexiques a dévorés et restitués[2] ; Julia Ingersoll a relevé et classé nombre de vocables horrifiques. Dans *Mi-Diable*, Cladel aligne onze mots différents pour désigner les Bohémiens (p. 54) ; il traduit «roi» en vingt-cinq langues (p. 434). — Je note quelques spécimens d'argot parisien. Le 3 décembre 1851, un capitaine offre un londrès au sergent : « tiens mon brave, allume ce *muscadinos*» (*Raca*, p. 125) ; dans le même roman, Cladel appelle un communard : « ce torrentiel, ce *trente-sous*, ce fédéré» (p. 196). Aristide, «chevalier d'industrie et du Moulineau» (*Fantoches, Héros et Pantins*, p. 123), «obscur poétereau» (p. 115), «bellâtre» (p. 119), est cavalièrement introduit par cette phrase : « Jamais, non, jamais et nulle part type plus *v'lan* que lui ni même aussi *pschutt* !...» (p. 107). — *Tulipomane* («les *tulipomanes* de la Hollande», *La Fête Votive de Saint-Bartholomé Porte-Glaive*, p. 8) est un type de création plaisante.

Les procédés de style. — Cladel en use et en abuse, ne négligeant d'ailleurs aucun des «tropes» néoclassiques. Ayant la répétition en horreur, il pratique la périphrase. Dans *Mi-Diable*, il s'est ingénié à ne pas reprendre le mot *chien* ; Julia Ingersoll n'a pas relevé moins

1. Ingersoll, *op. cit.*, p. 147. — Voici deux versions d'une même phrase (*Id.*, p. 124) : « Il alla prendre au-dessus du chevet d'un grand lit à baldaquin un vieux casque basané et un sabre de cavalerie » (manuscrit appartenant à M. A. Perbosc). — « Il alla prendre à l'une des quatre quenouilles d'un grand lit à baldaquin un vieux morion de fer à crinière, tout bossué, et un sabre de grosse cavalerie usé d'estoc et de taille » (*Le Bouscassié*, p. 52). — Elles permettent de se rendre compte de la « méthode » de Cladel.

2. « Lexicologue, il l'est à toute évidence et à un degré si haut qu'il semble distancer sur ce terrain ses plus âpres émules », dit Camille Lemonnier (*Préface* de *Héros et Pantins*, Paris, Dentu, 1885, in-12, XXVIII, 324 p. ; — p. x-xi). — Cladel a donné une *Préface* à l'un des *Dictionnaires* publiés par Lachâtre.

de vingt et une façons différentes pour désigner ce modeste animal : Cul-de-Fer et Gueule-de-Loup deviennent « les gardes du corps à quatre pattes, les deux ménechmes à quatre pattes, etc., etc. (*op. cit.*, p. 131). Il y a mieux ; dans *Ompdrailles*, un personnage se balance « à l'instar du farouche mammifère plantigrade des mers glaciales » (p. 5) ; le signe de la croix devient « le geste crucial habituel des chrétiens catholiques » (p. 143). Cladel pratique l'accumulation avec la même intempérance : de « maigres haridelles » sont « poussives, borgnes, aveugles, arquées, teigneuses, galeuses, édentées, chauves, chassieuses, harassées, fourbues, horribles, sanglantes, expirantes » (*Le Bouscassié*, p. 159). Il ne méprise pas le chiasme : (des enfants) « allaités par elle et par lui bercés » (Ingersoll, *op. cit.*, p. 128). — Mais les images sont rares et sans originalité. Ziogularay explique en ces termes à Vertu qu'elle est trompée par son amant : « Fraîches ou fanées, si toutes ces fleurs l'attirent, aucune ne le retient, ce bel emplumé qui, plus capricieux qu'un papillon, en ce moment-ci voltige autour de quelque marguerite ou de quelque jacinthe sans plus se soucier de la rose des roses qui se consume à l'attendre inutilement » (*Mi-Diable*, p. 265).

La phrase. — La phrase de Cladel est « touffue et feuillue », selon Octave Uzanne[1]. Le vieux grognard d'*Ompdrailles* raconte brièvement (c'est fort heureux !) ses aventures et toute sa vie en une phrase d'une centaine de lignes (Ingersoll, *op. cit.*, p. 127). La phrase — plus modeste — que j'ai choisie est un exemple de la méthode de Cladel ; il « déraille » sur un mot (ici : *voltigeur*), oubliant son début et le sujet de son récit. Le « grognard éploré » qui vient voir son petit-fils au séminaire est singulièrement accoutré.

Lui qui, d'ordinaire, portait la carmagnole des sans-culottes et des sabots pareils à ceux des conscrits des demi-brigades de 92, se dandinait aujourd'hui très gauchement en une sorte de redingote à collet très haut et qu'on eût dit empesé ; puis, au lieu de la primitive coiffe de laine blanche à houppe mi-partie de rouge et de bleu qui lui couvrait le chef en toutes saisons, il avait arboré sur son crâne balafré le plus gigantesque et le plus poilu des chapeaux tromblons figurant à peu près l'invraisemblable shako des voltigeurs de ce « citoyen intronisé » qui, prétendait mon ascendant à bouche que veux-tu, pour avoir pris le titre de sire, n'en est pas moins resté le premier soldat du peuple souverain, et la preuve : c'est que sur les pièces de cent sous frappées sous son règne, il y a d'un côté, autour de son effigie, cette inscription en l'exergue : NAPOLÉON EMPEREUR, et de l'autre, entourée d'une couronne de feuilles de laurier, cette date : AN XII OU XIII OU XIV DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE UNE ET INDIVISIBLE (*Zéro en chiffres*, *Héros et Pantins*, p. 87-88).

1. *Préface* de l'*Amour romantique*, Paris, Rouveyre et Bloud, 1882 ; elle est écrite « à la manière de Cladel ». — Camille Lemonnier (*op. cit.*, p. XIV) essaie de justifier les « terribles phrases kilométriques » de Cladel.

Une description que j'emprunte à *Raca* (p. 111-112) permet d'apprécier à la fois l'ithos et le pathos de Cladel : « d'un geste augural, [il] montra le firmament, où d'un côté le disque solaire, au ras de l'immense parabole céleste, se noyait en une mer de pourpre et d'azur smaragdin, tandis que de l'autre, au milieu d'un flot mouvant de nuées orageuses, étincelait l'or de quelques fines étoiles et tranchait une large faucille d'argent ».

CONCLUSION. — Cladel n'a trouvé qu'un défenseur, É. Drumont. Drumont admire en Cladel « la simplicité poétique de l'épopée homérique » et juge qu'il est « un écrivain de grande race » (Ingersoll, *op. cit.*, p. 122). Zola, en revanche, gémissait que Cladel se fût engagé « dans une voie détestable », et regrettait qu'il n'écrivît pas ses œuvres « en brave homme, qui dit avec bonhomie ce qu'il pense et ce qu'il sent » (*Roman naturaliste*, p. 371). Daudet, plus pittoresque, déplore « son style de cailloux et d'ornières sèches, où les crottins se donnent des airs d'escarboucles » (*Fantômes et Vivants*, p. 13). Camille Lemonnier dose l'éloge et la critique ; il accorde à ce FIER RURAL, malgré ses excès lexicologiques et ses phrases kilométriques, « une sorte de dandysme, avec un goût de la piaffe et de la magnificence » (Préface de *Héros et Pantins*, p. XVII).

Cladel a-t-il exercé une influence ? Il semble bien que non. Ses défauts sont ceux des bousingos, et les prétendus imitateurs de Cladel ne sont que les petits-neveux de Petrus Borel le Lycanthrope. Cladel n'est pas un pionnier, mais un suiveur. Il n'a guère suscité que des « A la manière de... » : Octave Uzanne s'est amusé à accumuler, dans des phrases interminables, des mots tels que *philogéniture*, *bienheurée*, *aquafortisir*, *archifallot*[1]. De pareils disciples ne pouvaient guère que déconsidérer leur prétendu maître.

JULES VALLÈS

C'est aussi un romantique que Jules Vallès. Mais le brillant élève qu'il fut, devenu un « réfractaire », n'a jamais oublié les enseignements de ses professeurs, y compris le professeur de rhétorique. La page que je cite présente un développement impeccable, des phrases régulièrement construites ; nous y admirons de beaux exemples de la « trichotomie » chère à Quintilien (*haricots*, *épinards*, *poires au vin ; sous-préfets*, *députés*, *magistrats*), et la clausule, savamment détachée, est tout à fait réussie :

1. *Préface* de l'*Amour romantique*. — Voyez aussi Auguste Gaud, *Chansons d'un Rustre*, Paris, 1882 ; et A. Savine, *Caboche-de-Fer*, Paris, 1891.

S'il tombe du ciel un peu de cuivre, il va s'asseoir, le réfractaire, devant une de ces gargottes où nagent sur le devant, dans les saladiers à coqs bleus et les assiettes ébréchées, des haricots à l'huile, des épinards à l'eau et des poires au vin. Des hommes de vingt-cinq ans, taillés pour faire des sous-préfets, des députés et des magistrats, je les ai vus entrer dans des crémeries de la rue du Four-Saint-Germain, leurs *œuvres* sous un bras, une livre de pain sous l'autre, comme des maçons : ils vont se faire *tremper la soupe* et attaquer un bœuf — nature ou aux pommes — qui m'effrayerait moins, vivant et furieux, dans les arènes de Madrid (*Le Réfractaire*, p. 11).

De Hugo, Vallès a appris l'emploi de toutes les possibilités du vocabulaire français, enrichi de toutes les ressources des « bas langages », ainsi que l'usage des « lourdes figures romantiques ». Il lui a aussi emprunté, à l'occasion, sa phrase brève et le rythme haché du développement.

Les romans de Vallès, parus en feuilleton, sont écrits dans la langue du journal plutôt que dans celle du roman. Je l'étudierai dans un autre chapitre.

CHAPITRE VI

MICHELET

Michelet, que j'ai déjà étudié dans le t. XII de cette *Histoire*[1], exagère encore sa manière. Il achève son *Histoire de France*[2] et publie une série d'essais[3] dans son style tendu et passionné. Il est nécessaire de considérer à part ces deux séries d'ouvrages, de caractère essentiellement différent et souvent opposé.

L'HISTORIEN

Les tons. — Ce qui frappe tout d'abord dans les derniers volumes de l'*Histoire de France*, c'est un parti-pris de vulgarité : (Louis XIII) « se fût consolé sans peine de voir crever son Espagnole » (la Reine ; t. XI, p. 396) ; (Catherine de Médicis) est « dame d'un mauvais lieu, et maquerelle, au profit de Guise » (t. IX, p. 264).

Les exemples d'archaïsmes sont nombreux et variés. Michelet emploie *dont* avec la valeur de « de quoi » (« il rencontra nombre de gardes, *dont* il s'étonna peu », t. X, p. 73) ; le *réfléchi* où nous usons du personnel (« l'huissier..... ferme la porte après *soi* », t. X, p. 75). Il crée des locutions verbales : Richelieu « marche sans marcher », « avance sans qu'il y paraisse et sans *faire bruit* » (t. IX, p. 139) ; il construit des infinitifs à la façon des auteurs du moyen âge : « la plupart des femmes les tuent *par les trop aimer* » (il s'agit du corps et de la beauté ; t. IX, p. 42). C'est aussi au moyen âge qu'il emprunte la tournure : « *tant* fière, grognante et grommelante qu'elle soit » (l'Angleterre ; t. XIV, p. 323).

1. P. 347-365.

2. *Renaissance* et *Temps modernes*, t. VII-XVII (1855-1867). — C'est surtout à partir du t. XI (1861) que la langue et le style changent de caractère. — Voyez Refort (Lucien), *L'Art de Michelet dans son Œuvre historique* (jusqu'en 1867), Paris, Champion, 1923, in-8°, vi-288 p. (en particulier, 4e partie, p. 190-278) ; *Essai d'Introduction à une Étude lexicologique de Michelet*, iv-50 p. — Thèses de Paris.

3. *L'Oiseau*, 1856 ; *L'Insecte*, 1857 ; *L'Amour*, 1858 ; *La Femme*, 1859 ; *La Mer*, 1861 ; *La Sorcière*, 1862 ; *La Bible de l'Humanité*, 1864 ; *Nos Fils*, 1864 ; *La Montagne*, 1868.

Nombreuses sont les constructions participiales chères aux écrivains classiques : « M. Pitt se faisait fort, *avant la guerre déclarée*, de faire sa razzia immense sur les colonies espagnoles » (t. XVI, p. 83) ; « *le jubilé ouvert* le trouve sérieux et dévot » (t. XII, p. 206).

Je classe ici les constructions asymétriques, recommandées par Vaugelas ; il en est de tout genre : « Mme de Maintenon voulait *la guerre navale* et *tenir le roi* à Versailles » (t. XIII, p. 65) ; « Il voulait *un succès rapide*, quelque semblant de paix, *rapporter cela* à Versailles, retourner plus grand sur le Rhin » (*Id.*, p. 205) ; — « cette face *sinistre* et *de désespéré* » (le duc de Guise ; t. IX, p. 279) ; « *le sombre*, *la roideur* des huguenots » (t. X, p. 306). — J'y joins des « fautes » voulues par Michelet, parce qu'elles étaient communes dans la langue du XVIIe siècle, et qu'il les considérait comme des effets de style : « Le roi.... ne *la* laissa se marier qu'*en restant* à Versailles[1] » ; « Louis XII, enfin libre, donne sa fille à un Français.... ; Charles Quint n'aura pas la France. *Sa* joie fut vraie, sincère.[2] »

Michelet et la grammaire. — Michelet use de toutes les libertés que permet la « grammaire » des écrivains du XIXe siècle, révolutionnée par Hugo et ses disciples. Il emploie l'adjectif substantivé : « *le bizarre* et *le saccadé* des tempéraments » (t. XV, p. 278) ; « il y avait, parmi *les serviles*, des hommes plus dangereux » (t. VIII, p. 327). — Il construit l'adjectif attribut suivant la recette donnée par Joachim du Bellay dans la *Défense et Illustration* : « Elle.... s'en allait *légère* cavalcader avec le frère Antoine, un petit fou » (t. XVI, p. 179). — Il détache, en fin de phrase, un adjectif verbal (d'ailleurs créé par lui) : « Elle erre dans les froides nuits, le fiel au cœur et *maudissante* » (La Femme ; t. VII, *Introd.*, p. 82). — J'insiste sur ce fait que ce ne sont pas là des solécismes ou des barbarismes, mais des « écarts », des audaces parfaitement justifiées et acceptables de la part d'un écrivain qui a le sens de la langue.

Il en est de même de certains accords que j'appellerai « psychologiques » : « La majorité *étaient* des Picards » (t. VII, p. 260). Dans cette phrase, deux concepts peuvent imposer leur forme au verbe, le concept abstrait : « la majorité », le concept concret : « les Picards » ; c'est le second qui l'emporte dans la pensée de Michelet[3].

1. T. XIII, p. 339. — C'est Juliette Pincré qui doit rester à Versailles et non le roi. Actuellement le gérondif se rapporte toujours au sujet de la principale.

2. T. VII, p. 348. — Qui fut joyeux ? Louis XII, sa fille ? Il faut comprendre : « la joie *de la France* fut vraie, sincère ». Un lecteur averti peut le deviner.

3. Il est possible aussi que Michelet, comme Joinville et les écrivains du moyen âge, mette le verbe au pluriel quand le sujet est un nom collectif.

Vocabulaire. — Le vocabulaire reste très étendu et très varié.

Les néologismes[1] sont le plus souvent de ces termes occasionnels qui se présentent naturellement à la pensée quand on parle ou quand on écrit ; ils appartiennent à ce que j'appellerai la langue « en puissance », et ils sont immédiatement intelligibles au lecteur : *boursoufleur* (H. F., t. XIII, p. 325) ; *inconvertissable* (H. F., t. XII, p. 207 ; t. XVI, p. 12, *Préface*) ; *mystifiable* (H. F., t. XVI, p. 258) ; *rhythmiquement* (H. F., t. XII, p. 302) ; *suraugmenté* (H. F., t. XII, p. 201).

D'autres mots ont vieilli : les roches de Fontainebleau sont « chaudement *soleillées* »[2] (H. F., t. VIII, p. 354-355) ; ou vieillissent : l'éducation « *chloroformise* des âmes »[3].

Il en est enfin de rares : *républicainement* (H. F., t. XIV, p. 125) ; Michelet ne veut pas que son histoire soit « hétérogène, *discolore* » (*Œuvres*, éd. Flammarion, in-8°, p. v ; *Préface* de 1839).

Michelet crée aussi des mots composés de type varié : *théologico-politique* (H. F., t. XII, p. 15, *Préface*) ; *cosaquo-tartare* (H. F., t. XV, p. 360) ; *barbaro-breton* (H. F., t. XVI, p. 76) ; — *cardinal-collier* (H. F., t. XVI, p. 275) est un composé « à ellipse » : il s'agit du cardinal qui a été impliqué dans l'Affaire du Collier.

Figures de style. — Les « figures » sont nombreuses et voyantes, à la manière romantique.

Antithèse ; alliance de mots ; « attelage ». — Les oppositions — influence de Hugo, ou vision personnelle à Michelet des hommes et des choses — sont fréquentes.

Parfois elles se présentent sous la forme de l'antithèse : (l'empereur) « pouvait *espérer* au *désespoir* de l'Italie » (t. VIII, p. 219-220) ; « le 10 mai, à deux heures, ce règne de cinquante-neuf ans finit, et la France eut *la joie* d'*avoir perdu le Bien-Aimé* (t. XVI, p. 171).

. Plus souvent Michelet préfère l'alliance de mots, plus concise, donc plus impressive : « Les filles héroïques qui *épousent* ainsi *le veuvage* » (t. XV, p. 77) ; « le *dernier roi* de France, qu'on appelle *la Convention* » (t. XI, p. 446) ; les « *missionnaires de haine* éternelle » (t. IX, p. 453) ; « saint François, vraie *bacchante de l'amour de Dieu* » (t. VII, p. 11, *Introd.*). — Redoublant l'expression, Michelet renforce encore l'effet

1. Je considère comme néologismes, dans Michelet, les mots que n'ont retenus ni Littré (Dict., Suppl., Add.), ni H. D. T., ni l'Académie (1835, 1878, 1932). Tous les mots cités manquent à ces dictionnaires.

2. H. F., t. VIII, p. 354-355. — *Soleillé* est un mot du xvie siècle (Littré).

3. H. F., t. I, p. xiii, *Préf.* de 1869 (Michelet stigmatise la funeste éducation qui « chloroformise » les âmes avant l'âge). — *Chloroformer* a remplacé *chloroformiser*.

produit : (Vendôme était) «*solennellement, triomphalement sale et immonde*» (t. XIII, p. 248).

L'« attelage» n'est qu'une variété de l'alliance de mots : « Harlay, *de sa voix creuse* et *du fond de son deuil*, lui dit..... (t. XI, p. 5) ; le Cardinal de Lorraine « tenait chez lui, repaissait, abreuvait *de vins français et de mensonges*» les docteurs luthériens (t. IX, p. 227).

RÉPÉTITION ; CHIASME. — Je n'insiste pas sur les «tropes» traditionnels, la répétition : « Tous sont cruellement *exilés* de l'*exil*» (t. XV, p. 287), et le chiasme : « A la seconde année, *comble* fut la mesure, le désespoir *extrême*» (t. XII, p. 367).

Souvent Michelet combine les deux procédés : «cet appel..... leur donnait la chance, ayant vécu *ensemble* d'un même cœur, *ensemble* d'y mourir» (t. XII, p. 181) ; «La garnison *dormait*, et *dormait* aussi Villeroi» (t. XIII, p. 166) ; « *Parvenir* par le *meurtre*. *Au meurtre parvenir* par l'abaissement du caractère» (t. IX, p. 239).

On ne peut qu'admirer à la fois la variété de la présentation et la force de l'expression.

APOSTROPHE. — L'apostrophe mérite d'être signalée à part. Michelet en abuse. M. Refort lui a consacré une longue étude (*op. cit.*, p. 260-263). Je citerai seulement l'apostrophe à la Renaissance, qui est assez inattendue : «Va, marche, sois confiante, entre sans t'effrayer», etc. (t. VII, p. 386).

«LE ROI DES ROIS»; «JOUR DE COLÈRE». — Les figures «bibliques» viennent naturellement sous la plume de Michelet.

Non content d'employer la construction traditionnelle «le Roi des Rois», Michelet la renforce par une répétition ou par un chiasme : « en ce mensonge des mensonges, en ce vice des vices» (t. VII, p. 170) ; «La victime des victimes, et des opprimés l'opprimé, c'est Jésus» (t. IX, p. 61).

La locution «jour de colère» est plus fréquente encore: « une voix de douleur» (t. VII, p. 136) ; «l'œuvre de honte» (t. VIII, p. 287) ; «ce livre de dérision» (t. XII, p. 351). Parfois Michelet redouble l'expression : «une mer de honte et de misère» (t. VIII, p. 268).

Dans «*la machine de malédiction*» (t. IX, p. 534-535), le rapport logique des deux noms est différent : il ne s'agit plus d'une « machine maudisseuse», mais d'une « machine qui est génératrice de malédiction»[1].

1. Il s'agit de l'apologie accusatrice du prince d'Orange, par Villers : c'est sur Philippe II que tombe la malédiction. Cf. : « Un enfant *de malheur* » ; ce n'est pas un enfant *malheureux*, mais un enfant *qui porte avec lui le malheur*. « Machine », « enfant » sont le sujet d'une action dont « la malédiction », « le malheur » sont l'objet.

COMPARAISON, MÉTAPHORE, PERSONNIFICATION. — L'image présente en général, dans ces œuvres tardives, un caractère de recherche excessive. Parfois elle est vulgaire : « on remet la Pompadour à l'empois comme une indienne fripée » (t. XVI, p. 18) ; parfois absurde : si Léonora Galigaï peut être comparée à un hibou, n'est-il pas extraordinaire de faire naître ce hibou « dans l'air vicié des alcôves malsaines ? » (t. X, p. 275-276).

Sans multiplier les exemples, je me contente de citer la page où Michelet décrit l'impression produite en Allemagne par la publication des ouvrages de Luther (t. VIII, p. 105) :

Les vieux livres de théologie sont la fin d'un monde, pâle reflet d'un soleil couchant. Ceux de Luther, c'est l'aube, c'est un réveil de mai à quatre heures du matin. Une cloche argentine et perçante, sous un puissant battant d'acier, éveille le monde en sursaut. L'Allemagne, la Reine au bois dormant, se met sur son séant, en se frottant les yeux : « Oh ! dit-elle, que j'ai dormi tard ! mais je le vois bien, c'est l'aurore ! »

Les personnifications ne sont pas moins étonnantes. Genève est « rieuse et satirique, changeante comme son lac, subite comme son Rhône, vraie girouette et le nez au vent » (t. IX, p. 95) ; et, plus loin : « voilà pourquoi Genève a été la Vierge sage et a[1] tenu si haut sa lampe » (*Id.*, p. 104). La Loire et l'Allier sont « deux voyageurs », « qui vont faire deux cents lieues ensemble » (t. XII, p. 365).

JEUX DE CONSONNES ET DE VOYELLES. — Sans les rechercher, Michelet les accueille volontiers quand ils se présentent : « le *grand gros* nez sensuel et charnu de François Ier » (t. VIII, p. 152). C'est là sans doute un souvenir de Rabelais[2].

Je n'insiste pas sur l'inconvénient de ces abus de style qui rappellent les pires excès des bousingos. Dépassant la mesure, l'historien cesse d'être l'homme qui fait revivre le passé, et n'est plus qu'un auteur qui calcule ses effets.

LA PHRASE. — La phrase de Michelet est déformée et parfois torturée par l'abus des procédés : *inversion*, *ellipse*, *anacoluthe*.

INVERSION. — L'inversion peut porter sur un groupe restreint : nom-adjectif, verbe-adverbe : « Celui-ci aborde la *morte* chose » (le livre de Michelet, t. I, p. XVIII, *Préface* ; 1869) ; « Cela ne pouvait durer *guère*.[3] » Souvent elle porte sur la phrase entière, qui donne l'im-

1. La première édition porte : « et tenu », avec ellipse de l'auxiliaire.
2. « Un grand, gras, gros, gris pourceau », *Quart Livre*, chap. XLI, éd. Marichal, p. 179.
3. T. IX, p. 277. — Édition définitive : « Cela ne pouvait guère durer » (Refort, *op. cit.*, p. 248). — Il ne semble pas que cette correction puisse être attribuée à Michelet.

pression d'être désarticulée : « Un mouvement commença *immense* de l'empire turc » (t. VIII, p. 242) ; « Oui, *plus claire* que ne fut jamais le Coligny entier, est cette ombre de Coligny » (t. IX, p. 340).

ELLIPSE. — Les ellipses sont de toutes sortes. Dans la phrase qui suit, l'esprit reste suspendu, dans l'attente d'un verbe qui ne vient pas ; à la première lecture, le texte est incompréhensible ; il ne s'éclaire qu'à la réflexion : « Voilà la joie changée en deuil. La mariée, en noir, est épousée la nuit à Saint-Paul par le duc d'Albe ; la sœur du roi au duc de Savoie, dans la chapelle des Tourelles, à deux pas de l'agonisant » (t. IX, p. 160). Il faut suppléer : « la sœur du roi *est mariée* au duc de Savoie ». La construction, qui ne comporte d'ailleurs aucune ambiguïté, est vraiment pénible.

ANACOLUTHE. — Il est impossible, par définitition, de classer logiquement des phrases illogiques. Toutefois Michelet aime à jeter en tête de sa phrase un groupe de mots détaché par une virgule ; c'est au lecteur de le rattacher tant bien que mal à ce qui suit : « Née Médicis et de race marchande, son jeune mari n'en tenait compte » (t. VIII, p. 391) ; « torrent de vanteries, langue de charlatan, figure trop parlante, un peu folle, tout cela détonnait à Versailles » (Villars ; t. XIII, p. 183).

Ailleurs, la phrase est en quelque sorte fractionnée en deux ; Michelet abandonne en cours de route la construction amorcée : « Ce sanctuaire est-il comme les redoutés vases d'Éleusis qu'on n'osait regarder, mais si l'on regardait, on ne découvrait que le vide? » (t. VIII, p. 264).

A la limite, Michelet désarticule complètement la phrase : « Là, puissante était la Réforme, toute morale, une révolution à gagner toute la terre » (t. VIII, p. 315). Deux ou trois idées sont simplement juxtaposées (c'était là que la Réforme était le plus puissante ; la Réforme était peu théologique et toute morale ; dans ces conditions, la Réforme devait s'étendre à toute la terre) qui auraient exigé trois phrases régulièrement construites et reliées entre elles par des outils logiques.

Dans les ensembles, Michelet ne méprise pas les effets oratoires traditionnels[1] : sentences brèves (Richelieu est « le dictateur du désespoir », t. XI, p. 189) ; clausules arrondies : les géants de l'Armada occupent l'Océan « de l'ombre sinistre de leurs voiles immenses »[2]. Mais sa forme préférée est sans doute l'accumulation d'éléments brefs, séparés par des coupes fortes ; elle donne à la phrase ou au développement un rythme haché, scandé, martelé. Dans la description, il combine

1. Refort, *op. cit.*, 4e partie, chap. VIII, p. 252-263.
2. T. X, p. 34. — Notons que Hugo aime un type d'alexandrin construit de cette façon.

heureusement les deux procédés, terminant par une vision grandiose une série de petits détails. Par exemple, Michelet décrit les villas italiennes (t. VIII, p. 207-208) :

Des terrasses aériennes, des jardins suspendus, les vues les plus variées. Tout près l'idylle du ménage des champs. Aux jaillissantes eaux des fontaines de marbre, le cerf, avec la vache, venant le soir sans défiance, de grands troupeaux au loin en liberté, la fenaison ou les vendanges, une vie virgilienne de doux travaux. Tout cela encadré du sérieux lointain des Apennins de marbre ou des Alpes aux neiges éternelles.

Dans le récit, surtout quand il s'agit de faits tragiques, il emploie la forme « haletante » : (Des Chauffours) « est conduit, le 26 au matin, sur la sellette pour ouïr son arrêt. Étonnante précipitation, exécuté le soir ! » (t. XV, p. 45).

Ailleurs le procédé est sensible : « Vieux tout à coup, il tousse ; il ressent l'âge qu'il avait oublié ; il entend même un peu le léger bruit qui se fait à la porte... peu de chose, la mort qui frappe à petits coups » (L'Estoile ; t. XI, p. 58).

Trop de recherche est déplacé quand il s'agit de jugements littéraires : (Malherbe), « sobre et sage écrivain, où vous ne risquez pas de trouver une idée. Du rythme et rien dedans. C'est la Muse au pain sec » (t. XI, p. 56). La critique littéraire réclame « la nuance ».

Il en est de même quand Michelet raconte les événements lointains, qui n'ont pour le lecteur moderne qu'un intérêt historique : « Les premiers assauts furent repoussés et le siège levé ; plus tard, nouvelle expédition, escalade, surprise ; inutile. Alors un grand effort, batteries formidables, brèche ouverte, assauts, et toujours impuissants » (t. VII, p. 216).

Nous sentons une disproportion entre les faits et les moyens employés pour les présenter.

Conclusion. — Le professeur que ses étudiants appelaient Monsieur Symbole[1] a été jugé de façon diverse par ses contemporains et par la postérité[2]. Sainte-Beuve s'est montré extrêmement sévère. En 1862, il constate que la nouvelle manière de Michelet est « non seulement rapide, mais hachée, saccadée ; sa marche est haletante et comme fébrile »[3]. Il reproche à Michelet « d'écrire l'histoire avec des éclairs »

1. Henri Heine, *Lutèce*, 1843, cité dans Cassagne, *L'Art pour l'Art*, p. 71.

2. Lui-même écrivait, en 1869 (*Préface, Œuvres*, éd. Flammarion, in-8°, t. I, p. xi) : « Je restai à bonne distance des doctrinaires, majestueux, stériles, et du grand torrent romantique de " l'art pour l'art ". »

3. *Nouveaux Lundis*, t. II, p. 112. — Sainte-Beuve a consacré à *Louis XIV et le Duc de Bourgogne*, par M. Michelet, trois *Lundis* (*Nouveaux Lundis*, Paris, Lévy, 1879, in-12 : 10 mars 1862, p. 111-130 ; 17 mars, p. 131-150 ; mardi 18 mars [*sic*], p. 151-155).

(p. 112) ; il n'aime pas « courir sur ces notes aigües et perçantes comme sur un champ de blé dont les épis seraient des javelots » (p. 147). Plus direct dans ses notes personnelles, il écrit : « Michelet a célébré Paul Huet mort, dans ce style ému et convulsif dont il a le secret, — et aussi le tic.[1] » Si Sainte-Beuve a été sévère jusqu'à l'injustice[2], c'est que sa conception de l'histoire est radicalement opposée à celle de Michelet : « l'historien », pour Sainte-Beuve, « n'est pas un dieu ni un thaumaturge pour ressusciter par sa vertu les morts. On n'arrive d'ordinaire à produire ce sentiment de la réalité dans l'esprit des lecteurs qu'avec un art infini et des lenteurs, des préparations extrêmes, par des analyses rapprochées, des témoignages rapportés, des narrations sincères, lucides, fidèles »[3]. Les historiens d'aujourd'hui constatent, non sans admiration, que Michelet, souvent, a vu ou entrevu la vérité ; mais son *Histoire de France* n'a plus aucune valeur scientifique.

Pour la langue, Sainte-Beuve n'était ni moins décisif, ni moins sévère, quand il appelait Michelet « un des écrivains les plus insalubres, les plus funestes à la santé de l'esprit public »[4]. C'est là aussi une exagération. M. Patin, dont le « classicisme » ne peut être mis en doute, rendant compte, dans le *Journal des Savants* (février 1840), du tome III de l'*Histoire de France*, y regrette « un souci trop sensible de l'effet littéraire, par une prose poétique, qui ne messiérait point à l'ode, et qui ne convient pas autant à l'histoire, ornée surtout de sa simplicité, de son austérité, dont autrement on est porté à se défier » (p. 67). En mars 1840, le tome IV de l'*Histoire de France* était apprécié plus favorablement encore : « les qualités éminentes du talent de M. Michelet, en parfaite harmonie cette fois avec la couleur dramatique des événements qu'il raconte, brillent d'un éclat nouveau[5] » (*Id.*, p. 183). Le juge anonyme ajoute toutefois que « la forme presque constamment épique du récit » pourra être critiquée par des esprits sévères[6].

La même admiration et les mêmes réserves se retrouvent dans une

1. *Mes Poisons*, éd. Giraud, p. 112 (l'article de Sainte-Beuve a paru le 12 janvier 1869, dans le journal *Le Temps*).

2. « Michelet..... un cuistre sans goût et sans génie naturel qui, à force de veilles et d'efforts, s'est guindé jusqu'au sémillant, jusqu'au flamboyant » (*Mes Poisons*, éd. Giraud, p. 112).

3. *Nouveaux Lundis*, t. II, p. 152. — Et Sainte-Beuve établit une hiérarchie de « ressusciteurs » : le Christ — Simon le Magicien ou Apollonios de Tyane — Cagliostro.

4. *Mes Poisons*, p. 112.

5. Il note aussi des « prologues, épilogues brillants, d'un ton lyrique, d'un tour allégorique, où l'auteur se montre en prose plus poète que beaucoup d'autres en vers » (p. 67) ; « un grand art de composition, que n'effacent pas, dans le détail, quelques fautes de goût, quelque affectation » (p. 70) ; une « manière dégagée, spirituelle, souvent éloquente » (p. 72).

6. Voyez aussi A. Vinet, *Études sur la littérature française au XIXe siècle*, Paris, 1851, t. III, p. 409, et Wey, *Remarques*, t. II, p. 518.

page amusante d'Anatole France, où de jeunes étudiants, à la fin du XIXe siècle, sont censés critiquer l'œuvre historique de Michelet :

— Tiens ! tu lis du Michelet, toi !
— Oui, répondit gravement Boulmier, j'aime les romans.

Gélis prend alors la parole.

Dans sa dernière manière, Michelet est devenu plus Michelet que jamais. Cela n'a plus le sens commun ; c'est admirable ! Ni art ni science, ni critique, ni récit ; des colères, des pamoisons, une crise d'épilepsie à propos de faits qu'il dédaigne d'exposer. Des cris de petit enfant, des envies de femme grosse ! et un style, mes amis ! pas une phrase faite ! C'est étonnant[1] !

Michelet est un tribun égaré dans l'histoire. Cet admirable écrivain — qui a porté à l'extrême les qualités et les défauts du romantisme le plus échevelé — reste isolé : l'histoire était, pour lui, un apostolat ; elle est pour nous une science. Les historiens postérieurs, fidèles à l'austérité traditionnelle du genre, ont renié aussi bien le style épique que le style lyrique ; les historiens de la littérature affectent d'écrire comme Sainte-Beuve, dont ils gardent même certains tics. Si la manière tourmentée et convulsive de Michelet se retrouve aujourd'hui, c'est dans le roman et surtout dans le journal.

L'« ESSAYISTE »

Les essais de Michelet appartiennent à la dernière période de sa vie littéraire : le premier, sur l'*Oiseau*, date de 1856[2]. Nous y trouvons les mêmes qualités et les mêmes défauts de style que dans son œuvre historique.

VOCABULAIRE. — Le vocabulaire de Michelet, dans les essais, est plus varié encore que dans l'*Histoire de France*.

TERMES TECHNIQUES. — Je laisse de côté les termes techniques qui sont appelés nécessairement par le sujet[3]. Toutefois il est curieux de rencontrer l'adjectif *martial* au sens de « ferrugineux » : « les sombres eaux

1. France, *Crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Lévy, 1897, in-12, p. 139-140. — Dès 1841, Alfred Tattet écrivait à Ulric Guttinguer : « [Michelet] est par trop synthétique, mais que de rapprochements ingénieux ! Quelle âme et quelle science, et souvent quel style ! » (Cité par Séché, *La jeunesse dorée sous Louis-Philippe*, p. 172).
2. J'utilise aussi *Le Peuple*, publié en 1846, revu et corrigé en 1866. M. Lucien Refort en a donné une édition critique : Paris, Didier, 1946, in-12, XLVIII-334 p. Société des *Textes français modernes*. — Les variantes, peu nombreuses, n'ont pas beaucoup d'intérêt.
3. « L'éther donne généralement une mort rapide et qui semble plus douce. Nous *éthérisâmes* donc largement le prisonnier » (un cerf-volant ; *Insecte*, p. 24).

martiales chargées et surchargées de fer» (*Mer*, p. 117-118). Le lecteur pouvant ignorer que Mars désignait le fer dans le jargon des alchimistes, Michelet est obligé de traduire le mot.

ARCHAÏSMES. — Les archaïsmes sont rares. Michelet s'amuse à juxtaposer à « gant jaune », qui désignait les fashionables dans l'argot parisien de l'époque, le terme d'*agréable*, usité au XVIIIe siècle : « des nuées d'*agréables*, en gants jaunes et bottes vernies, papillonnent sur la plage » (*Mer*, p. 394).

NÉOLOGISMES. — Les néologismes, peu nombreux, sont du type « néologisme de conversation ». Est-ce à dessein que Michelet crée *feutreur* (à côté de *feutrier*, « ouvrier qui fabrique le feutre ») pour désigner l'activité de l'oiseau? : « Le serin, le chardonneret, le pinson, sont des *feutreurs* habiles. Ce dernier, inquiet, défiant, colle à l'ouvrage fait, avec beaucoup d'art et d'adresse, des lichens blancs, dont la moucheture désoriente entièrement le chercheur » (*Oiseau*, p. 274). — *Surnourri* est également clair. Michelet appelle les jeunes Anglaises des « vierges sanguines et *surnourries* » (*Femme*, p. 176). — *Animalisable* (mucus), d'après Geoffroy Saint-Hilaire (*Mer*, p. 115) ; *organisable* (*Id.*, p. 113) ; *incalculablement* (*Peuple*, éd. Refort, p. 153), acceptés par Littré et rejetés par H. D. T. et l'Académie, peuvent être considérés comme rares, ainsi que *disséqueur*, appliqué à l'insecte (*Insecte*, p. 135). *Exsuder* peut être un mot technique, mais aussi un latinisme : « la vie..... *exsude* de soi tout ce qui est de trop pour elle » (*Mer*, p. 114).

NOMS COMPOSÉS. — Les noms composés sont de type banal : *cheveux-nageoires* (des méduses ; *Mer*, p. 165) ; *animal plante* (*Id.*, p. 108 ; cf. : *animal plante*, *plante animal*, p. 165).

CHANGEMENTS DE SENS. — Plutôt que de créer des mots nouveaux, Michelet préfère donner à des mots anciens des sens « aberrants ».

Il prend *inconvenant* au sens étymologique : « la maison solide du pêcheur, du bourgeois même, est souvent.... incommode, *inconvenante* par certaines dispositions[1] ». C'était, à l'époque, une douce manie, d'ailleurs mise à l'honneur par l'Université.

Piqueur a pris dans la langue moderne un sens particulier ; l'industrie a fait naître la « *piqueuse* de bottines ». Michelet nous montre « cette population estimable des petits *piqueurs* de pierre, les oursins » (*Mer*,

1. *Mer*, p. 375. — H. D. T. et Acad. sont d'accord pour gloser *inconvenant* par : « qui manque aux convenances ».

p. 27) ; *piqueur*, éclairé par un complément, y retrouve son sens primitif.

D'autres exemples, plus nombreux, pourraient bien n'être que des impropriétés : « quel doux rayonnement de santé dans la soie de ses beaux cheveux qui ondoient *indépendants* ! » (*Mer*, p. 396). On attendrait : « libres ». — La jeune dame risque d'avoir, à la mer, « une existence plus trouble, et plus *antimédicale* que celle qu'elle avait à Paris » (*Id.*, p. 371). « Antimédical » n'est pas « antihygiénique ». — Il faut se faire à cet air frais lentement, ne « pas vouloir *expressément* l'aspirer » (*Id.*, p. 382). Faut-il comprendre : « l'aspirer exprès, à dessein? » Encore le sens n'est-il pas très satisfaisant. — L'adjectif *féodal* prend une signification inattendue dans cette phrase : « Vivipare, il élabore dans son sein le jeune requin, son héritier *féodal*, qui naît terrible et tout armé » (*Id.*, p. 107). Est-ce parce qu'il est terrible et armé que le jeune requin est *féodal*? Ou bien l'unique rejeton du requin évoque-t-il l'aîné du seigneur, seul héritier du titre et des biens? — Enfin le mot *électrique* revient à plusieurs reprises : « au moment du flux, ... la vague monte sur la vague, immense, *électrique* »..... (*Mer*, p. 8 ; cf. p. 43 : « le courant indien..... se maintient longtemps le même, chaud, *électrique* et créateur, et trace sur le globe une énorme traînée de vie » ; et p. 398 : « Cette mer..... ne fait pas de médiocres passions. Je ne sais quelle ivresse *électrique*[1] est en elle »). Aurions-nous ici la preuve d'une collaboration qui a été signalée, et sur laquelle cet indice insuffisant ne nous permet pas de nous prononcer?

La grammaire[2]. — Nous retrouvons dans les essais de Michelet la même aisance et la même sûreté grammaticale que dans l'*Histoire de France.*

Michelet jongle avec les mots-outils. Tantôt il supprime l'article défini : « C'est une très-funeste tendance de notre âge de se figurer que *nature*, c'est rêverie, c'est paresse, c'est langueur » (*Montagne*, p. 362) ; tantôt il lui donne la valeur expressive qu'il a dans le parler familier :

1. En revanche, nous comprenons que la phosphorescence ait été considérée comme un phénomène électrique : « Plongée, comme tant d'autres êtres, dans *le phosphore électrique* dont ils sont tous pénétrés, la méduse le rend à sa manière avec un charme personnel » (*Mer*, p. 171). — Dans sa *Préface* de 1869, Michelet (*Œuvres*, t. I, p. IV) explique qu'il a conçu son *Histoire de France* dans « la puissante *électricité* » d'un brillant matin de juillet ; p. V, il écrit : « Parfois le *galvanisme* semble dépasser la vie même par ses bonds, ses efforts, des contrastes heurtés, des surprises, de petits miracles. » Il n'est pas aisé de donner ici au mot de « galvanisme » un sens précis. — Notons les mêmes abus des phénomènes électriques et galvaniques dans les romans sociaux de Victor Hugo.

2. Que Michelet fût respectueux des règles de la grammaire, nous ne pouvons en douter. Il avait écrit : « En moins d'un siècle, que de nations j'ai vu disparaître ! » — ce qui était parfaitement correct. Il a corrigé, en vertu d'une règle mécanique (et fausse) : « Que de nations j'ai vues disparaître ! » (*Peuple*, éd. Refort, p. 198).

« L'homme a bien travaillé, gagné *la* petite fortune » (*Montagne*, p. 323).

Il use de toutes les ressources du verbe. Construisant un verbe objectif sans complément, il en élargit la signification : « les professions dites libérales ont *recruté* immensément dans les rangs inférieurs ; les voilà pleines, combles.[1] »

Il crée des locutions verbales : « On approche [de la mère], on veut par l'enfant *entamer conversation* ; on lui ramasse des coquilles » (*Mer*, p. 394-395). « Il faut, par un soir humide, quand votre enfant revient grelottant et ne peut *reprendre chaleur* avant le coucher, il faut un moment de feu clair » (*Mer*, p. 376).

Il exprime l'aspect de progression au moyen de la périphrase « aller créant » : « La maternité lui dit tout [à la femme], comment la vie *va se créant, s'enfantant* » (*Mer*, p. 386).

Par cette périphrase, ainsi que par l'emploi des locutions verbales, Michelet entendait-il donner à sa phrase une coloration légèrement archaïque? Il est difficile d'en juger aujourd'hui. Mais l'intention n'est pas douteuse quand il supprime *pas* ou *point* dans une phrase négative : « *n*'ayez peur » (*Mer*, p. 384) ; « Le glorieux comte de Buffon *ne* daigna savoir les noms de cette populace infinie [les Invertébrés] ; il les laissa hors du Versailles Olympien qu'il élevait à la Nature » (*Mer*, p. 151).

Michelet risque aussi des constructions inattendues : « La fille est si *croyante au pire* »[2] ; « Ces kiosques, *accidentés d'ornements légers*, sont bons pour les lieux abrités.[3] »

Je signale enfin une construction très libre de l'adverbe en *-ment* : « L'homme ne veut plus se marier, il ne veut plus protéger la femme. Il vit *gloutonnement* seul » (*Femme*, p. 24). L'adverbe *gloutonnement* ne modifie pas le verbe, mais qualifie le sujet : l'ouvrier qui ne veut plus « protéger la femme » désire conserver son salaire pour sa propre nourriture (et sa boisson) : c'est un glouton.

Procédés de style. — Nous retrouvons ici l'usage et l'abus de toutes les « figures » mises en honneur par les différentes écoles.

1. *Peuple*, éd. Refort, p. 152. — Cf. *Id.*, p. 9, une correction significative : Michelet avait écrit : « L'Europe *lit* avidement ; elle admire, elle reconnaît tel ou tel petit détail. » Il corrige : « L'Europe *lit* avidement ; elle *admire* et *reconnaît.* » — La construction absolue est particulièrement fréquente avec le verbe « aimer » : « *je n'aimais pas* assez » (*Id.*, p. XXIII) ; « ces grands historiens ont été brillants, judicieux, profonds. Moi, *j'ai aimé* davantage » (*Id.*, p. 24).

2. Dans la phrase précédente, il a parlé d'« un incroyable ascendant d'autorité et de tendresse » (*Femme*, p. 69).

3. *Mer*, p. 376. — Notons aussi qu'*accidenté* est pris dans un sens spécial.

ANTITHÈSE. — L'antithèse est courante : « Ce livre, commencé *en* si *grande obscurité*, se termine *en grande lumière* » (*Insecte*, p. 358) ; « Grande, très grande différence entre les deux éléments : *la terre est muette*, et *l'Océan parle* » (*Mer*, p. 400) ; « plus *elle obéira*, plus *elle est sûre de gouverner* » (la femme ; *Amour*, p. 75). Parfois la construction souligne l'antithèse : « *Mobile*, elle rêve *le repos. Inerte*, elle rêve *le mouvement* » (la méduse ; *Mer*, p. 169).

Un certain nombre d'alliances de mots ne sont que des antithèses resserrées au maximum : l'infériorité du poulpe « lui donne des habitudes de ruse perfide, d'embuscade, de *craintive audace*, si on ose dire » (*Mer*, p. 206).

RÉPÉTITION. — Dans le cas le plus simple, un verbe est repris par son propre participe : les chiens du Kamtchatka, en grandes bandes, par milliers, dans les longues nuits « *hurlent* contre la vague *hurlante* » (*Mer*, p. 7) ; « Étretat *languit*, périt, près de Dieppe *languissante* » (*Id.*, p. 407).

Mais Michelet aime à tripler les mots de même racine : « Florence nous a prouvé que cœur *royal* vaut *royauté*. La femme est une *royauté*. Il lui appartient d'ordonner » (*Id.*, p. 415).

Enfin Michelet accumule les répétitions pour insister fortement sur l'idée : « Ayez pitié de vous-mêmes, pauvres hommes d'Occident..... La Terre vous supplie de vivre..... Elle se perdrait en vous perdant. Car vous êtes son génie, son âme inventive. De votre vie, elle vit, et, vous morts, elle mourrait » (*Mer*, p. 418).

CONSTRUCTIONS NOMINALES. — Je groupe sous ce titre général toute une série de procédés divers qui, après 1850, sont à la mode.

Type : « *ce vieillard, c'est la vertu même* ». — Michelet interdit à la femme « les dangereux excitants, le vin, *l'exaltation même*, le café ! » (*Femme*, p. 124).

Type : « *des agenouillements de femmes* ». — « On a quitté *l'âpreté de Gênes* » (*Mer*, p. 411) ; « les insectes, abattus par *cette immensité de pluie*, étaient devenus introuvables » (*Oiseau*, p. 200). — Notons que l'impression est très différente quand il s'agit d'un nom d'action, tel que *agenouillement*, ou d'un nom abstrait, comme *âpreté* et *immensité*.

Type : « *Dieu de gloire*[1]. » — Michelet emploie couramment des expres-

1. Il faut distinguer du type « *Dieu de gloire* », « Dieu *glorieux* », des expressions comme « suicide *de fécondité* » (« ce travail exterminateur, *ce suicide de fécondité*, ...nous ne pouvons en conscience vouloir y perdre nos enfants » ; *Mer*, p. 413 ; il s'agit de l'activité cérébrale). Je traduis : « ce suicide *produit par la fécondité* » (et non : « ce suicide *fécond* »).

sions de ce type : les chants vifs des fauvettes sont « des voix *d'amour et de maternité* » (*Insecte*, p. 276) ; « Saint-Georges, près de Royan, est redouté des navigateurs, mais ce lieu *de danger* n'est point triste » (*Mer*, p. 71) ; « Je ne parle pas de la maison *de faste*, du château, que les riches voudront se faire à la mer » (*Id.*, p. 376).

Les derniers exemples montrent que ces locutions, qui conservaient primitivement une couleur biblique, sont devenues courantes en français littéraire. Il en est de même pour la construction « *Rois des rois* ».

Type : « *Roi des Rois* ». — L'informe macareux « semble *la caricature d'une caricature*, le perroquet » (*Oiseau*, p. 101) ; (La science) « trouvera une voix de Dieu dans l'instinct *du simple des simples* » (l'animal ; *Peuple*, éd. Refort, p. 181).

L'IMAGE : COMPARAISON, MÉTAPHORE, PERSONNIFICATION. — Rarement Michelet use de la métaphore : « La délicate poitrine qui respirait dans une chambre, et qui tout à coup se trouve en *cette chambre de l'univers*, au soleil et au grand vent, éprouve l'oppression » (*Mer*, p. 382). — Je laisse de côté des métaphores banales qui reviennent à plusieurs reprises sous la plume de Michelet. Il écrivait à Eugène Noël : « Ce livre est l'*océan*, rien de moins[1] » ; et, dans le *Tableau de la France*, « un *océan* de landes » (t. II, p. 42) ; « vaste *océan* d'agriculture » (*Id.*, p. 39).

Introduites le plus habituellement par *comme*, les comparaisons sont très variées et souvent extraordinaires : « Les calcaires cristallins laissent en disparaissant des alvéoles de pierres, comme *une triste ruche de la stérilité* » (*Montagne*, p. 278) ; — (Le poulpe) « barbote un peu sur la rive, ou, tout au plus, on pourrait le comparer *au caboteur qui serre la côte* » (*Mer*, p. 206).

Parfois elles rabaissent et diminuent les choses : « Qu'un tremblement de terre ait lieu ici, souvent là-bas un volcan éloigné s'éteint comme ferait *une bougie* que l'on a soufflée » (*Mont.*, p. 173). Michelet, voulant insister sur la rapidité de l'action, ne s'est pas avisé qu'il avilissait par cette comparaison familière un des phénomènes naturels les plus grandioses. La comparaison suivante présente le même défaut : « de la mer de Cuba, de la mer de Java, partent deux énormes fleuves d'eau chaude, qui s'en vont réchauffer le nord, et qu'on pourrait appeler *les deux aortes du globe* » (*Mer*, p. 39). — De même, la reine des

1. *Lettre* à Eugène Noël, 7 sept. 1845 ; *Lettre* de Michelet à son fils Charles, 8 sept. 1845 (*Peuple*, éd. Refort, p. XXIII). — Dans sa thèse principale, M. Refort a réuni les images empruntées à la mer (p. 59-60) ; je note : « cet *océan* du peuple », le « *grand océan* de la Révolution », le « *grand océan* révolutionnaire », « l'*océan* populaire ».

termites, « molle et blanchâtre », est « *un ventre* plutôt qu'un être » (*Insecte*, p. 238).

Notons que souvent Michelet s'excuse de son audace par une formule d'atténuation : le fond de l'alvéole de cire destinée au mâle est « un peu circulaire, j'allais dire *ventru* » (*Insecte*, p. 335).

Michelet aime à continuer ses comparaisons : il nous montre « toute l'existence acheminée dans l'allure insensible d'*un chemin de fer* à petite vitesse... Mais quoi ! s'il suffisait de bien peu pour faire *dérailler* » (*Amour*, p. 298). — Pour l'Engadinois, la comparaison se dédouble : « Ce profond hiver même qui condamne au repos, c'est ce qui contribue encore à lui faire aimer le pays. Il en est comme *un arbre*, il y est engagé par *des fibres* et par *des racines* qu'on ne voit pas — *nombreuses* comme celles de l'arole, un tout sans étendues — *profondes* à l'égal du mélèze qui pointe en terre, pénètre tant qu'il peut » (*Montagne*, p. 323).

Les personnifications sont nombreuses, souvent plus inattendues et plus étranges que dans l'*Histoire de France*. Le baromètre est « animalisé » : Michelet l'observe au moment d'un cyclone (le mot *cyclone* est encore féminin dans Michelet) suivi d'une trombe : « Muet d'abord, il a l'air de dormir. Mais un léger coup de vent l'a frappé, coup d'archet qui prélude. Le voilà inquiet. Il répond, vibre, oscille ; il se replie, descend..... » (*Mer*, p. 297).

Les arbres sont très souvent « humanisés » : « Étant encore à une lieue, deux lieues, vous remarquez les arbres chétifs, souffreteux, rechignés, qui annoncent à leur manière par des attitudes, j'allais dire par des gestes étranges, la proximité du grand tyran, et l'oppression de son souffle » (*Mer*, p. 7). — Des orangers sont tombés malades à cause d'un plant de fraisiers entretenu à leurs pieds : « On ne soupçonna jamais que les innocents fraisiers fussent la cause de la maladie. Ces arbres robustes eux-mêmes, si on les eût consultés, n'auraient pas, je crois, avoué que leur énervation tînt à si petite cause. Ils ne se plaignirent pas, moururent » (*Femme*, p. 337). — « Mes pins se lamentaient, et de mon cèdre ému sortait une basse et profonde voix » (*Oiseau*, p. 199).

Il n'est pas moins étonnant de nous présenter certaines cascades de Suisse avec des traits féminins : « Dionée, la pleureuse, semble une pleine coupe d'albâtre qui laisse, en filets cristallins, déborder de splendides larmes. Telles, en Suisse, j'ai vu s'épancher des cascades lasses et paresseuses, qui, ayant fait trop de détours, semblaient tomber de sommeil, de langueur » (*Mer*, 170-171 ; il s'agit des méduses).

Je signale enfin une sorte de prosopopée. Après avoir décrit l'oursin, Michelet lui donne la parole : « Il dit, je pense, à la Nature : Je suis né sans ambition. Je ne demande pas les dons brillants de messieurs les

mollusques.....[1]. Couvert d'épines mobiles, je me ferai éviter. Hérissé, seul comme un ours, on m'appellera l'oursin.[2] »

Ces rapprochements de choses étonnées de se trouver ensemble sont-ils, comme ceux de Hugo, spontanés? C'est sans doute à des exemples de ce genre que pensait Sainte-Beuve quand il accusait Michelet de « se guinder jusqu'au flamboyant ».

JEUX DE CONSONNES ET DE VOYELLES. — Sans le rechercher précisément, comme nous l'avons dit, Michelet aime à grouper deux mots associés par des rimes ou des allitérations : « Ils ont ho*rreur* et te*rreur* des rudes galets des falaises, sous lesquels ils seraient broyés [les oursins] » (*Mer*, p. 27-28) ; — « cette foule du peuple inventeur, créateur et fabricateur...... *su*e et *s'u*se pour le monde..... (*Mer*, p. 418).

CONCLUSION. — Le problème que je me suis posé à propos de Barbey d'Aurevilly se pose également pour Michelet. Quel est le rôle de Michelet, grand écrivain curieux de « figures », dans l'histoire des procédés de style au XIXe siècle? Devons-nous le considérer comme un inventeur, ou comme un simple vulgarisateur? Ses images sont-elles un reflet de celles du prodigieux « visionnaire » que fut Hugo? A-t-il imité les « trucs » des Goncourt? A-t-il, au contraire, servi parfois de modèle à ces grands créateurs, qui ont lu et apprécié ses œuvres?

LA PHRASE. — *THÉORIES DE MICHELET.* — Michelet est surtout remarquable par sa phrase. Un témoignage sur la conception qu'il se faisait de la phrase est donc précieux : « J'écrivais et je m'observais [pendant la tempête d'octobre 1859]. A la longue seulement la fatigue et la privation de sommeil blessaient en moi une puissance, la plus délicate de l'écrivain, je crois, le sens du rythme. Ma phrase venait inharmonique » (*Mer*. p. 82.) Michelet confond sans doute le rythme et l'harmonie ; il ne semble pas qu'il ait eu les mêmes soucis d'harmonie que Flaubert[3] ; les exemples de rimes et d'allitérations que j'ai relevés chez lui sont de simples jeux. En revanche, le rythme de ses phrases est souvent très caractéristique.

1. Je passe une vingtaine de lignes.

2. *Mer*, p. 179-180. — Ailleurs la Nature est personnifiée. L'insecte, anatomiste, disséqueur, est le « traducteur universel de la Nature..... Par lui, dégagée et légère, elle dit, d'une joie sauvage : « .....Meure ce qui vécut plus d'un jour ! » (*Insecte*, p. 135).

3. Toutefois M. Chérel (*Prose poétique française*, p. 218) cite comme un modèle d'harmonie cette phrase de *L'Oiseau* : « J'ai maintes fois, en des jours de tristesse, observé un être plus triste, que la mélancolie aurait pris pour un symbole : c'était le rêveur des marais, l'oiseau contemplateur qui, en toutes saisons, seul devant les eaux grises, semble avec son image plonger dans leur miroir sa pensée monotone..... »

GOÛT DE LA SYMÉTRIE. — Le lecteur reconnaît d'abord des rythmes familiers : éclectique, Michelet ne méprise pas le ronron de la période traditionnelle. Il aime la symétrie : « Les bains [de mer]..... ajoutent l'irritation saline à la chaleur caniculaire » (*Mer*, p. 395) ; « le grand attrait, le plus vif aiguillon d'amour, c'est moins la beauté que l'orage » (*Id.*, p. 395-396). Voici quelques exemples de périodes bien construites : « Au matin, une voix puissante, d'une fraîcheur, d'une netteté singulière, d'un mordant timbre d'acier, la voix du merle retentit, et il n'est pas de cœur malade, pas de vieillesse chagrine, qui puisse s'empêcher de sourire » (*Oiseau*, p. 226) ; « l'araignée, par la fatalité de sa vie, de son organisme, a le caractère du chasseur, celui du sauvage qui, vivant de proie incertaine, reste envieux, défiant, exclusif et solitaire » (*Insecte*, p. 202) ; — « Pour la femme et pour l'enfant, c'est une grâce, une grâce d'amour, d'être surtout frugivore, d'éviter la fétidité des viandes et de vivre plutôt des aliments innocents qui ne coûtent la mort à personne, des suaves nourritures qui flattent l'odorat autant que le goût » (*Femme*, p. 125).

GOÛT DE LA « SENTENCE ». — La « sentence », à la Sénèque, est aussi l'une des formes favorites de la rhétorique classique. Michelet recherche la phrase brève qui présente l'idée de façon saisissante : « on le peut dire en général : *l'insecte est le fils de la nuit* » (*Insecte*, p. 56) ; « *L'homme n'eût pas vécu sans l'oiseau*, qui seul a pu le sauver de l'insecte et du reptile, mais *l'oiseau eût vécu sans l'homme* » (*Oiseau*, p. 9).

Parfois aussi l'idée est reprise et résumée, en fin de phrase, en une formule frappante, qui se grave dans la pensée : « les moindres poissons avalent le frai et les œufs du hareng, se gorgent de laite, *mangent l'avenir.*[1] »

GOÛT DE LA NOUVEAUTÉ. — Mais ce n'est pas par là que Michelet est original : utilisant les innovations « romantiques », il sait se créer une phrase personnelle qui répond exactement à la nature et au rythme de sa pensée.

La phrase « à queue ». — La phrase « à queue », fréquente chez Flaubert et chez les écrivains de l'époque, détache, par sa clausule, souvent au moyen d'un tiret, un détail important.

Michelet étudie le madrépore arborescent :

« Les riches arborescences où s'épancha l'activité de ces laborieuses tribus, les ingénieux labyrinthes qui semblent chercher un fil, ce profond jeu symbolique de vie végétale et de toute vie, c'est l'effort

1. *Mer*, p. 104. — Cf. : (chercher) « contre les pensées du temps l'*alibi* de la nature » (c'est Michelet qui souligne ; *Oiseau*, p. 163).

d'une pensée, d'une liberté captive, ses tâtonnements timides vers la lumière promise, — éclair charmant de la jeune âme engagée dans la vie commune, mais qui doucement, sans violence, avec grâce s'en émancipait » (*Mer*, p. 144).

Voici maintenant des types de phrases que la rhétorique classique aurait sévèrement critiqués. Improvisées, elles le sont certainement. Mais il n'en reste pas moins que Michelet les a relues, recopiées, corrigées et recorrigées : il les a donc acceptées comme siennes.

Phrase à reprise. — Un sujet, jeté en tête de phrase et accompagné de compléments, est repris par un pronom qui précède le verbe. (Il s'agit du fils de Michelet) : « *Cette fleur de mon automne*, que j'aurais voulu animer de la vitalité puissante qui a commencé tard pour moi, *elle* disparut presque en naissant » (*Insecte*, p. 307). La valeur de la reprise est sensible ; elle met le sujet en valeur[1].

Michelet ne s'interdit pas une double reprise, alourdie encore par un « dis-je » : « *C'est dans une solitude sérieuse, dans la petite vie innocente* que vous aurez là avec votre enfant, *vie*, s'il le faut, enfantine, mais pure, mais noble, poétique, *c'est, dis-je, dans une telle vie* que vous trouverez vraiment le renouvellement désiré » (*Mer*, p. 371). Outre l'insistance sur l'idée, Michelet recherchait peut-être l'impression de langue parlée, presque familière, que donnent ces reprises[2].

Rythme haché. — Le rythme haché est, comme je l'ai dit, cher à Michelet ; un exemple caractéristique me suffira : « L'Océan qui monta beaucoup, d'autant plus, au reflux, recule » (*Mer*, p. 384). Michelet pouvait aisément faire l'économie des trois virgules qui « hachent » cette phrase en déplaçant « d'autant plus » et « au reflux ».

Il est plus intéressant de noter des effets de rythme. Voici une phrase « descriptive », qui annonce certaines phrases célèbres d'André Gide ; Michelet vient de nous montrer les familles de dix à douze baleines qui naviguaient dans les mers polaires : « Rien n'était magnifique comme ces grandes flottes, parfois illuminées de leur phosphorescence, lançant des colonnes d'eau de trente à quarante pieds qui, dans les mers polaires, montaient fumantes » (*Mer*, p. 236-237).

Un autre type d'effet n'est pas moins saisissant. (En troisième, au collège de Charlemagne) : « Le pis, c'étaient les camarades. J'étais justement au milieu d'eux, comme un hibou en plein jour, tout effarouché.....

1. Cf. : « Telle qu'elle est, *cette belle mer*, avec ces climats puissants, *elle* trempe admirablement l'homme » (*Mer*, p. 364).

2. Dans la phrase suivante, la répétition de l'adjectif *petites* n'est pas à proprement parler une reprise ; la langue littéraire, qui ne peut guère construire : « des algues petites, mais grasses », oblige à user de cet artifice : « Au fond de l'eau onctueuse, de *petites* algues, *petites*, mais grasses et nourrissantes, d'autres plantes lilliputiennes de fins et jolis dessins, sont là, prairie patiente, pour alimenter leurs bestiaux, les mollusques, qui broutent dessus » (*Mer*, p. 386).

J'attribuais alors leurs risées à ma mise, à ma pauvreté. Je commençai à m'apercevoir d'une chose. Que j'étais pauvre.[1] »

PROCÉDÉS DE PHRASE. — Ils sont exceptionnellement nombreux dans des ouvrages qui s'intitulent *La Mer*, *La Montagne*, *L'Oiseau*, *L'Insecte*, et qui pourraient être des ouvrages techniques.

Exclamation. — Les exclamations sont abondantes. Michelet donne la parole à « l'imperceptible rhizopode », à « l'arrière-monde », pour reprocher à l'homme civilisé son ingratitude : « Les plantes élémentaires, les animalcules ébauchés qui, de leur poussière, nous ont fabriqué la féconde écorce du globe, ce beau théâtre de la vie, quelles justes réclamations ils pourraient nous adresser ! » Suit le discours des fougères (*Insecte*, p. 32).

« *Dialogue intérieur* ». — De quel terme de rhétorique appeler le « dialogue intérieur » de la femme du travailleur, qui « met la table », en attendant le retour de son mari ? « La table, le foyer, tout rira de lumière. Grand appétit, récits rapides ! Son couvert sera là... Non, mieux ici ! Voilà bien son mets favori, le nôtre, à nous deux seuls (Fido n'en aura pas), un baiser par bouchée... » (*Femme*, p. 290).

D'autres procédés, qui ne sont plus oratoires, concourent à désorganiser la phrase traditionnelle.

Parenthèse. — La parenthèse, chez Michelet, rompt moins la suite des idées que le rythme et l'harmonie de la phrase (elle exige un double silence et un changement de registre).

La plupart des parenthèses ont une valeur sentimentale. Tantôt Michelet s'indigne ou s'étonne, tantôt un cri d'admiration lui échappe : « une société si agitée, si violente, c'est (qu'elle le sache ou non) une vraie guerre à l'enfance » (*Mer*, p. 414). — (Il s'agit d'égorger, en un jour, cinq ou six cents thons :) « Honte de la nature ! on voit alors en tous (même, à l'occasion, dans les plus délicates personnes), on voit quelque chose surgir d'inattendu, d'horrible » (*Mer*, p. 329). — Michelet nous décrit les sentiments de la femme enceinte : « Dans les moments de bonheur, un peu égoïste, où tu la tiens (la chère esclave du dévouement, du sacrifice), si tu pouvais voir son regard, tu aurais peut-être un regret, le trouvant si calme et si haut, si plein de la lumière du ciel » (*Amour*, p. 218).

Inversion. — L'inversion n'est pas moins destructrice que la parenthèse : elle est généralement plus choquante, étant exceptionnelle dans notre phrase littéraire française.

Le déplacement de l'adverbe peut n'être pas trop sensible. Michelet

1. *Peuple*, éd. Refort, p. 20-21. — Michelet a certainement voulu souligner « Que j'étais pauvre », qui est en fin d'alinéa.

nous montre un artiste qui, à Granville, fait des tableaux de coquilles face à l'Océan : « Son écume furieuse, sautant bien plus haut encore, *outrageusement* venait lui frapper dans sa fenêtre » (*Mer*, p. 16). L'inversion est plus déplaisante quand le groupe adverbial comprend cinq mots : « L'avantage des falaises, c'est qu'au pied de ces hauts murs, *bien plus sensiblement qu'ailleurs* on apprécie la marée, la respiration, disons-le, le pouls de la mer » (*Mer*, p. 21).

L'inversion du sujet est toujours pénible. Si des phrases du type : « Grande fut ma surprise » ne sont pas rares dans la langue populaire, il est inhabituel de lire dans une œuvre littéraire : « *Féconde* est toujours l'Italie » (*Oiseau*, p. 48). Est-ce un archaïsme? La chose est possible. L'exemple suivant s'explique peut-être de la même manière. Il s'agit des relations de Michelet avec les pêcheurs de Saint-Georges, près Royan : « Bien vu, et bien voulu d'eux, je n'en eus pas moins la solitude nécessaire au travail. *D'autant plus m'intéressais-je* à ces hommes et à leurs périls.[1] »

Anticipation. — Un exemple d'anticipation permettra de se rendre compte de la différence qui existe entre un procédé reconnu et une construction anormale (et par là même choquante). Michelet étudie les mouvements des mollusques : « Au rivage de notre océan, *étrangères à ces mouvements*, *les fleurs* animées épanouissent leur corolle » (*Mer*, p. 387).

Ellipse. — Je n'insisterai pas longuement sur l'ellipse ; elle est fréquente chez Michelet, mais les effets en sont peu variés. Michelet analyse le murmure de la mer : « On en remarque bientôt la solennelle alternative, le retour invariable de la même note, forte et basse, qui de plus en plus roule, gronde. *Moins régulière l'oscillation* du pendule qui nous mesure l'heure ! » (*Mer*, p. 8).

Anacoluthe. — L'anacoluthe est naturellement plus rare : les sujets traités par Michelet prêtent au « lyrisme », mais non aux grands mouvements de passion. Michelet se sert de l'anacoluthe pour marquer le trouble de la « demoiselle » (une jeune fille qui aide l'institutrice) quand un « beau monsieur » pénètre dans la classe. « Les enfants se serrent contre elle. *Elle*, surprise et souriante, quoiqu'elle rougisse un peu, *croyez-vous qu'elle* va aller se réfugier sous sa mère ? Non..... » (*Femme*, p. 192).

Notons en même temps l'intervention de Michelet et l'appel au lecteur.

Interruption. — La phrase, enfin, peut être interrompue artificielle-

1. *Mer*, p. 71. — L'adverbe *d'autant plus* n'est pas de ceux qui autorisent ou appellent l'inversion du sujet. — Notons que ce type d'inversion devient de plus en plus fréquent dans la langue littéraire d'aujourd'hui.

ment par un point final ; la reprise d'un mot permet d'en compléter le sens. Dans l'exemple suivant, Michelet affirme que la femme est troublée par un orage intérieur, mais non caché. Il détache, pour le souligner, le membre « mais non caché » : « Faible encore, et toute nerveuse, elle est d'autant plus troublée de cet orage intérieur. Intérieur, mais non caché » (*Mer*, p. 395).

TYPES DE PHRASE. — Michelet use de tous les types de phrase, aussi bien de ceux de la langue familière, presque populaire, que de ceux de la langue écrite.

Voici qui est littéraire : « Grande position religieuse, d'avoir un pied déjà dans la voie haute, l'ascension prête et désirée vers les vies supérieuses ! » (*Amour*, p. 416) ; — « Vienne plutôt la mort pour remède et guérison radicale » (*Amour*, p. 5) ; — « Qu'on donnât à ceux-ci [les hommes du peuple] la rénovation de nature, l'air, la mer, un jour de repos, ce serait une justice.... (*Mer*, p. 418).

C'est un trait fréquent dans le parler populaire que de commencer la phrase par un adverbe du type « bien sûr que, même que », etc. : (le rossignol) « me regardait curieusement lorsque j'étais seul. *Bien entendu que*, sa maîtresse présente, il m'oubliait entièrement, j'étais annulé » (*Oiseau*, p. 274).

LE « DÉVELOPPEMENT ». — Nous retrouvons ici le même mélange d'innovations révolutionnaires et de procédés traditionnels. Voici qui pourrait plaire aux « classiques » : (Les résineux) « furent de tous les âges, sont de tous les climats. Ils acceptent les températures et les lumières les plus diverses. Aux cèdres le Liban, aux pins et aux cyprès l'Orient lumineux. Aux sapins la Norvège et les ombres du Nord » (*Montagne*, p. 218).

Ces artifices qui sentent un peu le rhéteur me paraissent plus justifiés quand il s'agit de l'Océan :

« Partout il apparaîtra imposant et redoutable. *Tel* il est autour des caps qui regardent de tous côtés. *Tel*, et parfois plus terrible, aux lieux vastes, mais circonscrits, où l'encadrement des rivages le gêne et l'indigne », etc. (*Mer*, p. 13 ; cf. p. 12).

Le même procédé sert à Michelet pour énumérer les défauts des maris : « Bizarre est l'inconséquence du temps. *S'agit-il* de briller, de gagner, de faire fortune, ils sont tous ce qu'ils appellent positifs, ce qui veut dire grossièrement matériels. *S'agit-il*....., etc. (*Amour*, p. 302).

Avouons que parfois cette rhétorique passionnée nous paraît quelque peu hors de propos. Le mammifère, affirme Michelet, peut, dès sa

naissance, se tirer d'affaire tout seul : « Autre est le destin de l'oiseau. Il mourrait, s'il n'était aimé. »

« Aimé? toute mère aime, de l'Océan jusqu'aux étoiles. Mais je veux dire soigné, entouré d'amour infini, enveloppé de la chaleur du magnétisme maternel » (*Oiseau*, p. 64). Je regrette de ne pouvoir citer entièrement la page curieuse sur le vent du Sud et l'éclosion du printemps en montagne : «..... le tyran du sud [8 lignes]....., le brûlant démon d'Afrique [4 lignes]..... La panique est dans l'étable : la vache effrayée mugit. Dieu ! Que va-t-il advenir?... Ce qui vient, c'est le printemps » (*Montagne*, p. 47-48).

Souvent, au contraire, Michelet accumule des phrases brèves, parfois sans verbe. De pareils développements peuvent avoir une valeur sentimentale : « la vaste nuit marine, un noir infini ! rien et rien !... Mille dangers possibles, inconnus ! (*Mer*, p. 171). Mais, quand il s'agit de faits banals, le lecteur a l'impression d'un « tic ». La jeune femme est malade, ou près de l'être, affaiblie ; son enfant est plus faible encore : « On a traversé l'hiver, le printemps, fort péniblement. Cependant nulle lésion grave. Faiblesse, anémie seulement ; rien qu'une difficulté de vivre » (*Mer*, p. 369). La femme et l'enfant iront passer l'été à la mer : « Grande dépense pour une fortune médiocre et peu aisée. Pénible dérangement pour une maîtresse de maison. Dure séparation, surtout pour des époux très-unis. On négocie » (*Id.*, p. 370). Les joies de l'esturgeon sont présentées dans le même style : « l'esturgeon..... rentre, d'un appétit immense, dans le banquet de la mer. Grande douceur pour l'affamé de trouver la grasse morue qui a assimilé en elle les légions du hareng. Bonheur infini pour lui de trouver là concentrée la substance, de mordre en chair pleine » (*Mer*, p. 106).

Conclusion. — D'une façon générale, Michelet est un écrivain à procédés : il les accumule, procédés de phrase et procédés de style. Quand le sujet s'y prête, Michelet nous paraît l'égal des plus grands écrivains ; mais souvent le mécanisme joue à faux : l'*auteur* apparaît.

Michelet s'en est rendu compte. Quand il se corrige, c'est presque toujours dans le sens de la simplicité. Il avait écrit : « Qui ne voit, d'Orient et d'Occident, *une ombre de mort peser* sur l'Europe. » Il a préféré : « *cette grande ombre s'étendre* sur l'Europe » (*Peuple*, éd. Refort, p. 27). Il a renoncé à une métaphore peu exacte (*peser*) et à un procédé (*ombre de mort*). « L'activité *infinie* » du texte primitif devient « l'activité *croissante* » (*Id.*, p. 8). Michelet ne serait donc pas, comme Sainte-Beuve l'insinuait, un grisâtre qui s'exciterait à faire le pimpant, mais un romantique échevelé qui, naturellement, verrait les choses plus grandes ou plus petites, plus belles ou plus laides qu'elles ne sont,

doublé d'un sentimental, qui se passionnerait tantôt à propos et tantôt hors de propos. Il partage d'ailleurs avec les grands romantiques l'habitude de l'improvisation ; son œuvre est considérable.

Quoi qu'il en soit, ses « Essais » sont difficilement lisibles aujourd'hui. Des phrases comme celles-ci : « Nulle part autant qu'aux Pyrénées on ne se sent en rapport avec l'âme de la terre » (*Montagne*, p. 96) ; « La soie n'est pas proprement brillante, mais lumineuse, d'une douce lumière électrique, tout naturellement concordante à l'électricité de femme. Tissu vivant, elle embrasse volontiers la personne vivante » (*Insecte*, p. 174), nous paraissent bien vieillies.

Mais l'influence de Michelet a été grande, et Lanson (qui toutefois s'est bien gardé d'imiter son style) n'est pas seul à le considérer comme le plus grand écrivain du XIXe siècle[1]. Loti admirait que Michelet eût « une langue à lui, où, sous chaque mot, s'ouvre un abîme » (*Mer* ; *Préface*, p. XII), et ses « Essais » ont pu donner à Maeterlinck l'idée d'écrire la *Vie des Abeilles* et la *Vie des Termites*. Si on ne lit plus guère les volumes de l'*Histoire de France*, ni l'*Oiseau* ou l'*Insecte*, bien des pages de cet écrivain passionné et toujours sincère méritent de survivre.

1. « Moins orné que Chateaubriand, moins gonflé qu'Hugo, Michelet est le grand prosateur du siècle » (Émile Henriot, *Le Temps*, 15 août 1939).

CONCLUSION GÉNÉRALE : LE MOUVEMENT ROMANTIQUE

Face aux flots sans nombre, Hugo, revivant l'époque héroïque du Romantisme, écrivait : « cette grande génération de 1830..... qui a enfanté d'un seul jet le socialisme et le romantisme, c'est-à-dire le monde nouveau avec son verbe »..... (Voir : Hugo à Herzen, Hauteville-House, 15 juillet 1860 ; *Corr.*, t. II, p. 341).

Il est difficile de dire plus en moins de mots. Et, après un siècle écoulé, nous admirons encore la grandeur de « cette génération de 1830 ».

Notons toutefois que Hugo n'a pas voulu considérer le Romantisme comme autre chose qu'une révolution linguistique. Que signifient donc pour l'historien de la langue les mots de *romantisme* et de *romantique*?

Tout d'abord, nous pouvons constater qu'il a existé une *École Romantique*[1], celle des Vaillants de 1830. Le *Château du Souvenir*, de Théophile Gautier, en atteste l'existence. Cette École avait un chef : Hugo, et un Livre Saint, la *Préface de Cromwell*. Avait-elle une doctrine ? La chose est discutable. Il s'agissait alors de se ruer vers le théâtre où régnait « le bourgeois glabre et chauve ». Les « perruques » une fois vaincues, les Romantiques durent constater que leurs tempéraments et leurs théories différaient sur nombre de points, et chacun tira de son côté.

A partir de cette date, il serait plus exact de parler d'un *Mouvement*[2] *Romantique*, qui s'étendit, d'ailleurs, à l'ensemble de l'activité intellectuelle et artistique.

L'*Esprit Romantique* vise, en général, à la libération de l'artiste. Plus de sujets imposés, plus de genres déterminés, plus de langues ni de styles étroitement délimités. Le « romantisme » est la revanche de l'individu tenu en lisière par la société. Le Mouvement Romantique devait s'éteindre quand les « créateurs », d'eux-mêmes, éprouveraient le besoin de s'assujettir de nouveau à un système de règles reconstitué suivant leurs aspirations et leurs goûts.

Il n'est pas douteux — je l'ai déjà dit (t. XII, p. 361) — que la bourrasque romantique était nécessaire et légitime.

1. Les majuscules précisent qu'il s'agit là d'un nom propre où l'adjectif « Romantique » ne désigne plus que la date de 1830.

2. J'appelle *mouvement*, dans l'ordre intellectuel et artistique, une tendance inorganisée, de caractère révolutionnaire. Le mouvement peut s'étendre à toute une « génération ».

Dès lors, pourquoi l'adjectif « romantique » est-il aujourd'hui « dépréciatif »? Le Symbolisme, le Surréalisme ne sont-ils pas les enfants du Romantisme? (des enfants terribles!) Les Symbolistes, les Surréalistes n'ont-ils pas renouvelé, en les poussant jusqu'à l'absurde, les outrances linguistiques et littéraires des Romantiques ? Or, ni le mot *symboliste*, ni le mot *surréaliste* ne sont devenus des termes méprisants.

Il n'est pas aisé, en l'absence d'une étude scientifique du mot, de déterminer exactement le sens que « romantique » a pris dans la langue française actuelle, quand il s'agit de langue et littérature[1]. Il semble que *romantique* (plus ou moins rattaché à *roman* et à *romanesque*) s'oppose à « réaliste », dont la signification, dominée par « réel », « réalité », est claire et bien assise. L'œuvre romantique serait donc à la fois chimérique pour le fond, et, dans la forme, plus ou moins négligée, avec quelque démesure dans l'emploi du vocabulaire et des procédés de style ; le tout, d'ailleurs, laissant l'impression générale d'un art vieillot et démodé[2].

Il faut, pour trouver l'explication de ce changement de sens, se reporter à l'Époque Réaliste. C'est alors qu'un Baudelaire éprouvait à l'égard de Hugo un mélange singulier d'admiration sans borne et de mépris féroce. C'est alors que se constitue le type du Romantique, sous l'aspect d'un jeune homme de costume vaguement moyenâgeux, le poignard au côté, buvant l'eau des mers dans le crâne des morts. C'est alors qu'écrivains (et professeurs) s'élèvent contre l'Inspiration, l'improvisation, la facilité et la négligence, — que les Parnassiens s'avisent que le Poète doit être doublé d'un versificateur, et que le versificateur est une manière de menuisier. La Doctrine de l'Art pour l'Art avait été fondée par des « artistes » ; elle est désormais pratiquée par des artisans méthodiques et scrupuleux[3]. L'écrivain reprend ce Boileau tant dédaigné — et si copieusement insulté :

> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
> Polissez-le sans cesse et le repolissez.

1. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1935 ne nous fournit, après une définition insuffisante, que des exemples « politiques » : « Il se dit encore, par analogie, des Œuvres ou des personnes chez qui l'imagination l'emporte sur le sens des réalités. Une politique romantique. Substantivement : « Cet homme d'État est un grand romantique. » — Un exemple de « romantisme », sous la plume de Gide, précise bien la valeur du mot. Mais il ne s'agit ni de langue ni de littérature : « Monsieur Vedel, un brave méridional tout rond, ... dont le subit romantisme jurait étrangement avec l'anodine placidité du reste de sa personne » (*Si le Grain ne meurt*, p. 64).

2. Lamartine, Hugo, Vigny, Musset seraient-ils devenus des « classiques » ? Petrus Borel et Lassailly resteraient « Romantiques ».

3. Précisant la *Situation de Baudelaire* (*Variété II*, p. 157-158), Valéry caractérise ainsi les Romantiques :

Les romantiques avaient négligé tout, ou presque tout ce qui demande à la pensée une attention et une suite un peu pénible. Ils recherchaient les effets de choc, d'entraînement et de contraste. La mesure, ni la rigueur, ni la profondeur, ne les tourmentaient à l'excès. Ils répugnaient à la réflexion

Au bouillonnement romantique succède une réaction de caractère classique[1].

Il serait imprudent de fixer des dates précises à des « mouvements » de ce genre. De fait, après la Révolution Romantique, il ne peut plus exister, à proprement parler, d'École littéraire (le mot d'*École* impliquant non seulement un Maître, une Doctrine et des Disciples, mais l'adhésion d'une majorité d'écrivains au cours de plusieurs générations). Des artistes jaloux de leur individualité ne peuvent guère constituer que des groupes peu nombreux et éphémères (des chapelles). Vers 1885, entre les Classiques purs et les Romantiques avérés (disciples de Vigny, de Lamartine, de Hugo, etc.), on pourrait déceler d'innombrables hérésies.

Ce qui pouvait survivre alors des valeurs littéraires de l'ancien « Esprit Romantique » — j'entends d'esprit révolutionnaire — travaille à un nouveau bouleversement de la langue et du style. Ils s'appelleront bientôt « Décadents ». Je les étudierai dans un prochain volume. Les chapitres suivants seront consacrés à des écrivains très divers, dont le seul trait commun est qu'ils sont en réaction consciente contre l'Esprit Romantique[2].

abstraite et au raisonnement, et non seulement dans leurs œuvres, mais encore dans la préparation de leurs œuvres, ce qui est infiniment plus grave. On eût dit que les Français avaient oublié leurs dons analytiques. Il convient de noter ici que les romantiques s'élevaient contre le XVIIIe siècle bien plus que contre le XVIIe, et accusaient aisément d'avoir été superficiels des hommes infiniment plus instruits, plus curieux de faits et d'idées, plus inquiets de précisions et de pensées à grande échelle qu'ils ne le furent jamais eux-mêmes.

Dans une époque où la science allait prendre des développements extraordinaires, le romantisme manifestait un état d'esprit anti-scientifique. La passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes.

1. L'adjectif *classique* implique pour moi, chez l'écrivain, un souci d'appropriation de la forme au fond (M. de Rémusat admire en Royer-Collard le « soin attentif d'assortir l'expression et la pensée » ; Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, éd. Garnier, 3e éd., t. III, p. 43), et, d'une façon générale, des qualités de soin et de mesure. Paul Valéry a résumé cette définition en une formule frappante : « Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux. Il y avait un Boileau en Racine, ou une image de Boileau (*Variété II*, p. 155). — Il est regrettable, dans la langue courante, que l'écrivain « classique » soit, tantôt celui qui imite Homère ou Virgile, tantôt celui dont les œuvres sont inscrites au programme du baccalauréat.

2. Valéry (*loc. cit.*, p. 155-156) : « Tout classicisme suppose un romantisme antérieur..... L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La pureté est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la forme n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression. »

LIVRE III

LES PARNASSIENS

CHAPITRE PREMIER

THÉOPHILE GAUTIER

Un Gautier nouveau. — Vers 1850, le mot *romantique* avait pris un sens relativement précis : étaient *romantiques* Hugo, Vigny, Lamartine, Musset, Gautier et leurs disciples. Qui disait *romantisme* disait truculence, ou tout au moins démesure. C'était le régime du « Moi ». Le sentiment s'étalait en de longues périodes oratoires. Cette abondance comportait un certain laisser-aller : le poète, chevelu et parfois même barbu, s'abandonnait à son inspiration et planait bien au-dessus des modestes contingences de la grammaire des professeurs. La poésie n'excluait pas l'action : Hugo, Lamartine n'avaient pas dédaigné de descendre dans l'arène politique ; ils avaient mis en vers les grandes idées de la Révolution : Liberté, Égalité, auxquelles venait de s'ajouter la Fraternité.

Les *Émaux et Camées*[1], signés par l'auteur d'*Albertus* et de *La Comédie de la Mort*, révélaient au public un romantisme nouveau. Plus d'outrance ; ni sentiment, ni éloquence, ni politique. En revanche, une perfection de forme absolue : vocabulaire, syntaxe, versification, tout était impeccable[2]. La couleur des lieux et la couleur des temps se

1. Les références renvoient à l'éd. critique de Jacques Madeleine (Société des Textes français modernes). — L'édition récente de Jean Pommier et Georges Matoré (Lille, Giard, et Genève, Droz, 1947, in-12, xv-210 p.) offre un index onomastique et un index lexicologique très précieux.

2. La strophe 29 de *Nostalgie d'Obélisques* (p. 50) ne compte pas moins de deux variantes (p. 53). — Cf. : *La Mansarde* (p. 146) présente, strophe 1, sept variantes ; strophe 5, huit variantes (p. 148). — Voici, par exemple, la strophe 27 de *Nostalgie d'Obélisques* (p. 50).

1°
O tristesse incommensurable,
Spleen lumineux de l'Orient,
Nul ennui ne t'est comparable...

présentaient avec une discrétion louable, alliées à une parfaite exactitude. L'homme au pourpoint rose était devenu une façon de puriste. Bientôt il allait dire : « La poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-point et son travail harmonique. L'inspiration doit trouver sous ses mains un clavier parfaitement juste auquel ne manque aucune corde.[1] »

De Régnier —, lui aussi poète —, semble avoir parfaitement senti le caractère très particulier du recueil :

José-Maria de Heredia..... dut être très vivement frappé par l'effort que marquent les *Émaux et Camées* pour condenser, en une forme brève et solide, les idées et les images, pour les inscrire strictement dans les limites d'une strophe étroite et bien ajustée. Chacun des courts poèmes du célèbre recueil octosyllabique de Gautier est, en son ingéniosité madrigalesque ou son arabesque plastique, un sobre raccourci de pensées et de métaphores. En les écrivant, ne semble-t-il pas que Théophile Gautier faisait, à son insu peut-être, aussi bien acte de théoricien qu'œuvre d'artiste ? Il remettait ainsi en honneur une certaine concision trop dédaignée par les romantiques et indiquait le retour à des procédés de composition plus stricts[2].

Le vocabulaire. — Gautier, que l'on considère ordinairement comme un peintre, a voulu être dans ce livre un joaillier[3]. La matière de son art, ce sont les mots : il aime et recherche les « mots rayonnants », les « mots de lumière »[4].

Suite de la note 2 de la page précédente :

2°
Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient,
Né des pâles reflets du sable,
(Sphinx voyant poudroyer le sable)
Sous un soleil toujours brillant !

3°
Sphinx né dans les blancheurs du sable,
A l'éclat mort du ciel brillant,
Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient !

4° *Texte définitif.*
Produit des blancs reflets du sable
Et du soleil toujours brillant,
Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient !

C'est toi qui....

1. Gautier, *Histoire du Romantisme*, p. 336.
2. Régnier (H. de), *Portraits et Souvenirs*, p. 80-81.
3. Le titre d'*Émaux et Camées* « exprime le dessein de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaques d'or ou de cuivre, avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onyx » (Mendès, *Rapport*, p. 322).
4. Goncourt, *Journal*, 11 juin 1863, t. II, p. 193.

NOMS PROPRES. — Le nom propre, par le simple fait qu'il représente un être ou un objet unique, a une valeur expressive particulière. Gautier avait écrit :

J'ai les *Reisebilder* de *Heine*,
Les derniers volumes de *Taine*
Et des Goncourt.....[1].

Il corrige :

J'ai là l'*Intermezzo* de Heine,
Le *Thomas Grain-d'Orge* de Taine,
Les deux Goncourt.....

Le titre pittoresque du livre de Taine fait un tout autre effet que l'expression vague : « les derniers volumes ». Quant à l'*Intermezzo*, il semble qu'à un titre allemand peu intelligible pour le lecteur français ordinaire, Gautier ait substitué un mot de souche latine dont les sonorités s'harmonisent mieux avec l'accentuation et les voyelles françaises.

Gautier use avec discrétion des noms propres. Nous ne trouvons plus chez lui les énumérations truculentes de noms aux consonnances barbares, peu connus ou même totalement inconnus, que Hugo puisait dans Moréri. Ce n'est que par une rare exception que Gautier cite *Harald Harfagar*[2] ou le peintre polonais *Kniatowski* (en réalité : Kowiatkowski), dont le nom se refusait à pénétrer dans un vers français. Il avait trouvé une rime rarissime : *singer /Clésinger*. Il a repris onze fois sa strophe, quatre fois pour des modifications de détail, sept fois pour des changements plus importants. Il a fini par y renoncer[3]. On peut se demander si Hugo eût montré le même scrupule.

La *Préface* des *Émaux et Camées* est bien caractéristique de cette seconde manière : les mots « Nisami, le chant qu'Hudhud soupire » ont une couleur orientale éclatante ; Gautier les « noie » dans une série plus familière : Shakespeare, Goethe, Weimar, Hafiz.

NOMS COMMUNS. — La strophe choisie par Gautier, quatre vers de huit syllabes, donne aux mots placés à la rime une importance énorme. L'étude des variantes nous permet de nous rendre compte de la façon dont Gautier a improvisé ses strophes.

1. *Émaux et Camées*, p. 159 ; *La bonne soirée*, strophe 12 (date : 1872). — Dans le premier texte, c'est moi qui souligne les noms propres ; le texte définitif conserve la typographie choisie par Gautier.
2. *Id.*, p. 40 (date : 1852).
3.

Son attitude provocante
Que nul art ne pourrait singer
Rendrait vestale la bacchante
Du statuaire Clésinger
(*Id.*, p. 12 ; date : 1852).

La strophe 16 de *Bûchers et Tombeaux* n'a pas moins de sept variantes.

Le point de départ a été évidemment la rime *macabre* : (cheval qui se) *cabre.* Gautier, comme rimes masculines, a essayé *chevalier : sablier.* L'expression : « il montre le sablier » était faible ; « il retourne le sablier » ne valait guère mieux ; une tentative pour substituer *destrier* à « cheval » ne l'a point satisfait.

Il a changé ses rimes masculines : *roi /effroi.*

Il traîne à la danse macabre
L'empereur, le pape et le roi,
Et du destrier qui se cabre
Jette à bas le preux plein d'effroi.

Il renonce alors à ses rimes féminines :

Et pose sur son crâne jaune
La couronne arrachée au roi
Qui se retient au bras du trône,
Et qu'il entraîne plein d'effroi.

Nouveau sacrifice :

Ajustant à son crâne jaune
Couronne, tiare ou cimier,
Il râcle ses vers sur le trône,
Fier comme Job sur son fumier.

Puis il abandonne ses quatre rimes :

Malgré les clefs et la tiare,
Il prend le pape au Vatican,
Et, railleur, au ballet bizarre
Il lui fait danser le cancan.

Enfin il revient à la dernière variante du premier type qu'il améliore par de légères retouches.

La suite du développement impose à Gautier un ordre d'idées et un mouvement déterminés. Son imagination de poète, partant d'un groupe de deux, ou de quatre rimes, lui fournit un quatrain, qu'il améliore ensuite par des remaniements de détail ou par des interversions de vers. Mais, dans tous les cas, ce sont surtout les mots employés — en particulier les mots à la rime — qui donnent à la strophe sa couleur et son éclat.

ARCHAÏSMES. — Gautier se vantait d'avoir sauvé l'existence à de nombreux adjectifs qui, sans lui, auraient été perdus. Les exemples sont peu concluants. Il a écrit :

Le seuil de la porte est *moussu*[1].

1. P. 83 ; *Fumées*, str. 1.

Moussu, attesté au XIIe siècle, est dans H. D. T. (qui renvoie à *mousseux*) sans exemple littéraire. D'une sonorité agréable, *moussu* mérite de vivre à côté de *mousseux* ; il pourrait s'employer au propre, alors que *mousseux* aurait un sens figuré.

Le cas de *moite* est assez différent. La Fontaine (*Daphné*, II, 1) et, après lui, Grasset (*Carême impromptu*), ont appelé la mer « le *moite* séjour », « le *moite* élément ». Gautier écrit :

> Un saut dans les *moites* sillons [1] !

La langue commune n'emploie guère *moite* qu'en parlant de la peau ou de la chaleur, au sens de « légèrement humide ». Ici Gautier s'efforce, — vainement semble-t-il, — de conserver une périphrase poétique qui lui a plu.

Peu nombreux, les archaïsmes sont discrets : *ais*[2], *ouir*[3], *poudre* au sens de « poussière »[4]. Gautier construit le verbe *déplorer* avec un nom de personne comme objet :

> O vous que mes regrets *déplorent*,
> Amis, merci d'être venus[5] !

S'est-il souvenu de Corneille ?

> Je soupire comme elle et *déplore* mes frères
> (*Horace*, IV, 7 ; Sabine à Horace).

Il semble même que Gautier ait soigneusement vérifié le sens de ses archaïsmes. Il avait écrit :

> Cornets à pistons, clarinettes, ...
> Font sauter *courtauds* et grisettes[6].

Gautier songeait évidemment à l'expression : « un courtaud de boutique »[7]. C'est par les dictionnaires qu'il aura sans doute appris qu'un *courtaud* était un gros garçon sans distinction, et non un commis ; et il a remplacé *courtaud* par « commis ».

1. P. 60 ; *Tristesse en mer*, str. 6.
2. P. 147 ; *La Mansarde*, str. 6. — *Ais* est donné sans observation par H. D. T. ; il est employé par Boileau dans des textes bien connus.
3. P. 44 ; *Rondalla*, str. 11. — H. D. T. : Vieilli.
4. P. 129 ; *Château du Souvenir*, str. 21. — H. D. T. : Vieilli.
5. P. 133 ; *Id.*, str. 49.
6. P. 22 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, I, str. 3.
7. L'expression est de Régnier (*Macette*) ; elle a été reprise par Boileau (Sat. V). — Richelet (1680) considère le mot comme « injurieux ».

MOTS FAMILIERS. — Les mots familiers jouent un rôle important dans la langue de Gautier : beaucoup mieux que Hugo, Gautier a réussi, en effet, à créer une langue à la fois poétique et proche du langage parlé.

Parmi les joujoux de la morte, Gautier nous montre « une *dînette*..... avec ses plats de bois verni »[1].

> [Carmen], la *moricaude*,
> Bat les plus altières beautés[2].

Chapitrer n'est pas donné par H. D. T. comme familier ; sa nuance est précisée par le nom de « Minet » :

> Devant Minet, qu'elle *chapitre*.....[3].

MOTS PROSAÏQUES. — Les mots prosaïques n'ont aucune « coloration » particulière, mais il n'est pas habituel de les rencontrer en vers, et leur emploi contribue à donner aux *Émaux et Camées* un caractère de simplicité bon enfant. Sur le chemin du *Château du Souvenir*, Gautier interroge les *poteaux* indicateurs (v. 10). Voici les vêtements de soirée qui attendent leur maître :

> C'est bal à l'ambassade anglaise ;
> Mon habit noir est sur la chaise,
> Les bras ballants ;
> Mon gilet bâille et ma chemise
> Semble dresser, pour être mise,
> Ses poignets blancs[4].

MOTS RARES. — Le naturel ne doit pas être confondu avec la platitude : les mots prosaïques servent en quelque sorte de repoussoir à des termes rares. Ces termes sont très variés d'origine. Certains, sans être des termes techniques, appartiennent au vocabulaire des peintres : *nacarat*[5], *moirer :*

> Dans son cadre, que l'ombre *moire*[6].

Gautier a corrigé *blondir*[7]. *Céruléen* est peut-être un souvenir du *cérulé* de Chateaubriand[8].

1. P. 122 ; str. 4.
2. P. 115 ; *Carmen*, str. 5.
3. P. 147 ; *La Mansarde*, str. 12. — Gautier a corrigé *s'emmitouffle* (p. 89 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 8) parce qu'il était impropre.
4. P. 158 ; *La bonne soirée*, str. 5. — Voyez aussi la strophe 6.
5. P. 8 ; *Poème de la Femme*, str. 2.
6. P. 113 ; *Château du Souvenir*, str. 38. — Acad. 1740 et 1798 ne donnent que l'adjectif *moiré, moirée*. Les exemples d'Acad. 1835 semblent purement techniques.
7. P. 24 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, IV, str. 28.
8. P. 41 ; *Caerulei Oculi*, str. 14.

Ouater évoque une impression tactile en même temps qu'une couleur :

L'hermine....
Qui.....
Ouate de sa blanche fourrure
Les épaules et les blasons[1].

Parfois Gautier groupe deux mots rares : *festonné* est employé (au figuré) par Chateaubriand ; *courtine* est vieilli :

Pas de *courtines festonnées*
Pour préserver l'enfant du froid[2].

L'exemple de *chaumine* montre avec quel tact Gautier use de ces mots, essentiellement poétiques. Pourquoi a-t-il préféré à ce mot de La Fontaine le banal *chaumière*[3]? *Chaumine* lui a sans doute paru trop « littéraire ».

MOTS TECHNIQUES. — L'amateur de mots rares est naturellement amené à puiser dans les lexiques spéciaux : Gautier y fait une abondante récolte[4].

Un assez grand nombre de ces termes appartiennent aux *arts* ou à l'*archéologie : rebec*[5], airs *chevrotants*[6], *solfèges*, au sens d'exercices[7], *chanterelle*, *harmonica*[8] :

.....
Sur un pupitre de glaçons,
L'hiver exécute son thème
Dans le *quatuor* des saisons[9].

Vasque[10] est catalogué « terme didactique » par H. D. T., qui ignore *pyramidion* :

Plongeant dans l'azur immuable
Mon *pyramidion vermeil*.....[11].

1. P. 26 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 12.
2. P. 121 ; *Noël*, str. 2.
3. P. 83 ; *Fumée*, str. 1.
4. Il n'est pas toujours facile de décider si un terme est ou non technique. De préférence au *Dictionnaire de l'Académie de 1878*, j'ai suivi les indications du *Dictionnaire Général* (H. D. T.) : terme didactique, technologie ; Musique, etc. — Il ne faut pas oublier que tel terme technique peut devenir usuel dans la langue commune ; la réciproque est également vraie.
5. P. 100 ; *Bûchers et Tombeaux*, str. 21.
6. P. 88 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 2. — Admis Acad. 1835.
7. P. 33 ; *Premier sourire du printemps*, str. 5.
8. P. 22 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, IV, str. 29.
9. P. 88 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 1.
10. P. 27 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 13.
11. P. 46 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 4.

Le *Château du Souvenir* a des tourelles *en poivrières* et de hauts toits *en éteignoir*[1] ;

Des tortuosités de lierre
Pénètrent dans chaque *refend*[2].

J'ajoute l'expression *en haute lisse*[3] et le néologisme *lithographie*[4] à une collection qui pourrait être facilement augmentée.

Vêtements. — Le vêtement fournit aussi un assez grand nombre de termes. Esclave de son feuilleton, Gautier a beaucoup fréquenté le théâtre ; il connaît le *paillon*[5], la *paillette*[6], l'*oripeau*[7].

Il aime les fourrures : *menu-vair*[8] et *vison*[9].

Voici des vêtements peu communs : le *camail* d'hermine de Vénus[10], le *tartan* de la petite guitariste[11], la *palatine*[12].

Enfin un parfum rare : le *vétyver*[13].

Plantes. — Gautier était-il un fervent de botanique? A côté du *camélia*[14], du *gardénia*[15], du *dahlia*[16], fleurs aristocratiques, nous trouvons dans ses vers la *véronique*[17], la *lentille d'eau*[18], la *bardane*[19]. Chose plus remarquable, il emploie des termes techniques : *ombelle*, *thyrse*[20].

Médecine. — Quelques noms médicaux sont à retenir.

Pustule a peut-être été appelé par la rime.

Les dos où fleurit la *pustule*,
Couvrant leur peau rouge d'un tulle
Aérien[21].

1. P. 127 ; str. 8.
2. *Id.*, str. 11. — H. D. T. : lignes *de refend*, lignes creuses qui marquent ou simulent dans un mur les joints des pierres.
3. P. 128 ; *Château du Souvenir*, str. 18.
4. P. 56 ; *Vieux de la Vieille*, str. 9. — Admis Ac. 1835 (1er ex. : 1823).
5. P. 67 ; *Inès de las Sierras*, str. 8. Cf. p. 23, variante de la strophe 8, vers 2. — *Paillon*, « menue lamelle de métal ».
6. P. 39 ; *Caerulei Oculi*, str. 2.
7. P. 18 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, I, str. 8. — *Oripeau*, « fil ou feuille de laiton poli, qui imite l'or ».
8. P. 89 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 7.
9. P. 91 ; *Id.*, variante de la strophe 10. — *Vison* : ⊖ Acad. 1835 ; H. D. T.
10. P. 91 ; *Id.*, str. 6, var.
11. P. 18 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, I, str. 6. — Admis Ac. 1835.
12. P. 91 ; *Fantaisies d'Hiver*, variante de la strophe 6.
13. P. 90 ; *Id.*, str. 11. — *Vétiver* : Admis Ac. 1835 ; H. D. T.
14. P. 25 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 5 ; Admis Ac. 1878.
15. P. 16 ; *Études de mains*, I, str. 10. — Variante abandonnée.
16. P. 117 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 2.
17. P. 151 ; *La Fleur qui fait le printemps*, str. 5.
18. P. 127 ; *Château du Souvenir*, str. 10.
19. P. 128 ; *Id.*, str. 14.
20. Les *ombelles* des ciguës, *Ibid.* — *Thyrse* : p. 151 ; *La Fleur qui fait le printemps*, str. 3. H. D. T. ne connaît que *thyrse*, terme d'antiquité.
21. P. 159 ; *La bonne Soirée*, str. 9.

Il en est de même de *fémur* :

> Leur culotte de peau trop large
> Fait mille plis sur leur *fémur*[1].

Scalpel a été abandonné[2]. Le mot, un peu difficile à prononcer, présente des sonorités éclatantes et bien françaises ; nous pouvons supposer que c'est pour des raisons de vraisemblance que Gautier l'a éliminé : est-ce bien le scalpel d'un médecin qui tranche dans le panier rouge de la guillotine la main de l'assassin?

Couture mérite une étude particulière. Ce mot de la langue commune a un sens technique : marque laissée par une plaie dont les bords ont été mal rejoints. Gautier note :

> Une cicatrice, pareille
> A celle d'un coup de poignard,
> Forme une *couture* vermeille
> Sur sa gorge d'un ton blafard[3].

Divers. — Nombreux sont les mots techniques isolés. Rigolette rit à son petit miroir

> Dont le *tain* rayé ne reflète
> Que la moitié de son œil noir[4].

Les têtes blondes des Néréides sont coiffées

> De *pétoncles* et de roseaux[5].

La blancheur d'une peau féminine le fait penser à du *mica* de neige vierge[6]. *Stalactite*, dans le même poème[7], est qualifié par H. D. T. de terme didactique ; (écriture) *hiératique*[8], (peau) *tigrée*[9], (ligne) *serpentine*[10], *molécule*[11], *squameux*[12], sont aussi « didactiques ».

Tous ces mots ont une sonorité française, et Remy de Gourmont devait les aimer. Il devait apprécier aussi de vieilles expressions pittoresques telles que tomber *en javelle* :

> Une roue *en javelle tombe*
> Auprès d'un puits demi-comblé[13].

1. P. 57 ; *Vieux de la Vieille*, str. 14. — *Fémur* rime avec *mur*.
2. P. 15 ; *Étude de mains*, II, str. 11, var.
3. P. 67 ; *Inès de las Sierras*, str. 10.
4. P. 146 ; *La Mansarde*, str. 3 (H. D. T. : technol.).
5. P. 74 ; *Les Néréides*, str. 4 (H. D. T. : Hist. nat.). — *Pétoncle* : « mollusque bivalve ».
6. P. 26 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 8. (H. D. T. : Miné.)
7. P. 27 ; str. 15.
8. P. 51 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 34.
9. P. 87 ; *Lied*, str. 3.
10. P. 13 ; *Étude de mains*, I, str. 4.
11. P. 6 ; *Affinités secrètes*, str. 12.
12. P. 75 ; *Les Néréides*, str. 8.
13. P. 83 ; *Fumée*. — Variante, strophe supprimée après la strophe 1.

Pourquoi Gautier a-t-il renoncé à ces vers? A-t-il reculé devant l'impropriété (*tomber en javelle* se dit proprement d'un tonneau dont les douves se disjoignent)? Ce serait un scrupule bien regrettable. Mais il est plus probable que la platitude des deux derniers vers de la strophe lui a paru irrémédiable.

Parfois le mot technique, accolé à un mot ordinaire, crée une locution nouvelle. Nous connaissons les aurores boréales, le pôle boréal, la zone boréale ; l'expression « boréale fraîcheur » n'est-elle pas évocatrice quand il s'agit de la carnation d'une femme[1]?

Dans l'ensemble, l'emploi des mots techniques témoigne chez Gautier d'un goût parfait et d'une habileté consommée.

NÉOLOGISMES. — Gautier, fidèle à la doctrine de Hugo, ne crée guère de mots nouveaux. Il n'a inventé ni *Kh'ol :*

> Avec du *kh'ol* sous mon œil bleu[2],

ni *chauffeuse :*

> A l'angle de la cheminée
> La *chauffeuse* capitonnée
> Vous tend les bras[3].

Il a pour *rétrospectif* une affection un peu extraordinaire[4] ; mais le mot n'est pas de lui.

Parfois même il s'excuse d'employer un néologisme :

> Voilà longtemps que le poète
> .....
> S'est fait *reporter* de gazette.....[5].

Reporter, aujourd'hui passé dans l'usage, est souligné dans le texte.

Tout ce que se permet Gautier, c'est, sur un participe passé, de former un infinitif :

> On voit *onder* en molles poses
> Son torse au contour incertain[6] ;

1. P. 25 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 4.
2. P. 28 ; *Coquetterie posthume*, str. 2. Date : 1852. — ⊖ Acad. 1835, 1878, 1935 ; H. D. T.
3. P. 157 ; *La bonne soirée*, str. 2. — H. D. T. : Chaise basse pour s'asseoir et se chauffer commodément au coin du feu. ⊖ Acad. 1835, 1878 ; admis Acad. 1932.
4. P. 105 ; *Le Souper des Armures*, str. 4 ; p. 131, *Le Château du Souvenir*, str. 39. — H. D. T. : Néol. Admis Acad. 1878. — 1er ex. : 1836.
5. P. 147 ; *La Mansarde*, str. 11. — H. D. T. : Néol. Admis Acad. 1878. — 1er ex. : 1826.
6. P. 139 ; *La nue*, str. 3. — H. D. T. ne connaît que *ondé*, *ondée*, adj.

ou de faire un dérivé de type banal, le plus souvent en *-é* : *lampassé*[1], *ramagé*[2], *vert-de-grisé*[3].

EXTENSION DE SENS. — Ici aussi Gautier fait preuve d'un purisme louable. Nous n'avons pas le droit de considérer qu'il y a extension de sens dans des expressions telles que *colosse morose*[4] ou *passé grisâtre*[5] : ce sont des « figures » ; le colosse est personnifié (c'était primitivement le sphinx qui était qualifié de *morose*) ; *grisâtre* traduit « confus » ; c'est une transposition du parler commun dans la langue des peintres.

L'extension de sens se justifie quand la langue n'offre pas de terme propre. Le chien aboie, le cheval hennit : mais il n'existe pas de verbe pour exprimer le cri de l'épervier, en particulier quand il est affamé. Gautier utilise *piauler*, qui désigne proprement le cri des petits de certains gallinacés.

> L'hyène rit, le chacal miaule,
> .....
> L'épervier affamé *piaule*[6].

Il en est de même pour le son de la guitare :

> Je défends à toute guitare
> De *bourdonner* aux alentours[7].

Les marins qualifient d'*énervés* des cordages usés et affaiblis par l'usage. Gautier écrira des Vieux de la Vieille :

> Un plumet *énervé* palpite
> Sur leur kolbach fauve et pelé ;
> Près des trous de balle, la mite
> A rongé leur dolman criblé[8].

D'autres exemples sont moins défendables. *Orbe*, que Gautier a pu lire dans Delille, est bizarre quand il s'agit d'accroche-cœurs[9]. Mais il faut le considérer comme une plaisanterie. — *Conciliabule* est, de

1. P. 108 ; lions *lampassés* de gueules (1863). Le *lampas* est une étoffe de soie qu'on tirait autrefois de la Chine ; elle est ornée de grands dessins tissés en relief, le plus souvent sur un fond de couleur différente. *Lampassé* : ⊖ Acad. 1835, 1878, 1935 ; H. D. T.

2. P. 27 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 13. Il s'agit de vitraux *ramagés* de fleurs par la gelée. — H. D. T. connaît *ramager* (vieilli), au sens de « faire entendre son ramage », en parlant d'un oiseau. Il ignore un verbe *ramager* dérivé de *ramage* (sur une étoffe). De même Acad. 1835, 1878, 1935.

3. P. 127; *Château du Souvenir*, str. 10 : taches *vert-de-grisées*. Voyez p. 133.

4. P. 46 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 3. — Il s'agit des colosses de Luxor.

5. P. 126 ; *Château du Souvenir*, str. 1.

6. P. 50 ; *Nostalgie d'Obélisques*, II, str. 25.

7. P. 43 ; *Rondalla*, str. 3.

8. P. 57 ; *Vieux de la Vieille*, str. 13.

9. P. 73 *Les Accroche-cœurs*, str. 2.

par son étymologie, un terme dépréciatif ; appelé à la rime par *bulles*, le mot s'applique aux réunions tout à fait innocentes des hirondelles.

> La pluie au bassin fait des bulles ;
> Les hirondelles sur le toit
> Tiennent des *conciliabules*[1].

Ici, on peut se demander si *conciliabule*, à l'époque de Gautier, n'avait pas perdu son sens primitif. L'Académie, qui nous assure du contraire, a l'habitude de reproduire textuellement des exemples sortis de l'usage (Acad. 1835, 1878, 1932).

La suppression de *manégeant*, qui était bien joli, nous montre les scrupules de Gautier. Il avait écrit :

> Avec une volupté morte
> *Manégeant* son œil andalou.....[2].

Manéger signifie exactement : « exercer un cheval » (au manège). Nous pouvons imaginer le soupir de regret qu'a poussé le poète en remplaçant ce vers éclatant par cet autre :

> Cambrant les reins, penchant le cou.....

CONCLUSION. — D'innombrables corrections de ce genre témoignent du souci qu'avait Gautier de la propriété des termes. Voici un exemple caractéristique :

Le premier jet était discutable :

> De ses paupières prolongées,
> Papillons noirs d'un teint vermeil,
> Les *palpitations frangées*
> Montrent et cachent le soleil[3].

Le texte définitif est plus net :

> Ses paupières de jais frangées
> Filtrent des rayons de soleil.

En revanche :

> La *perspective* est terminée
> Par Montmartre et ses trois moulins[4]

pouvait s'accepter. *Perspective*, terme didactique (H. D. T.), a été remplacé par « silhouette » :

> En contemplant la silhouette
> De Montmartre et de ses moulins.

1. P. 117 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 3.
2. P. 67 ; *Inès de las Sierras*, str. 7.
3. P. 130 ; *Château du Souvenir*, str. 30.
4. P. 148 ; *La Mansarde*, str. 5.

Une étude minutieuse du vocabulaire de Gautier dans *Émaux et Camées* nous explique l'admiration qu'avait conçue Baudelaire pour ce « maître ès lettres françaises ».

COULEUR DES TEMPS ET DES LIEUX. — Nous ne distinguerons pas la couleur locale de la couleur temporelle : du point de vue qui nous intéresse, il existe des mots ternes et des mots éclatants.

Je néglige des mots mal « localisés », comme *hiéroglyphes* dans les vers suivants :

Tous les vices avec leurs griffes
Ont, dans les plis de cette peau,
Tracé d'affreux *hiéroglyphes*,
Lus couramment par le bourreau [1].

Hiéroglyphe est ici complètement détaché de sa signification primitive et de l'Égypte ancienne ; il ne signifie plus que « signe malaisé à déchiffrer ».

Les termes « exotiques » sont classés d'après leur nombre et leur importance : il n'est pas sans intérêt de constater que l'Égypte vient en tête et l'Angleterre en fin de liste.

ÉGYPTE. — Gautier réunit dans ses vers l'ancienne Égypte et la nouvelle, le paysage, les monuments et les hommes.

Immobile sur son pied grêle,
L'*ibis*, le bec dans son jabot,
Déchiffre au bout de quelque stèle,
Le *cartouche* sacré de *Thot* [2].

Je regarde un pilier qui penche,
Un vieux colosse sans profil
Et les *canges* à voile blanche
Montant ou descendant le Nil [3].

Tout l'intéresse : les *crocodiles* rapaces demi-cuits dans leurs carapaces [4], les *Hadjis* comptant leurs grains d'ambre [5]. Chose remarquable, il associe deux mots turcs à la rime : *chibouchs* et *tarbouchs* [6] ; de même : *latakieh* et l'*Esbekieh* [7]. Le sens des mots — généralement connus —

1. P. 15 ; *Étude de mains*, II, str. 15. — Il s'agit de la main de Lacenaire.
2. P. 49 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 24. Var. :

L'ibis, debout sur son pied grêle.....
L'ibis, *stylite* à patte grêle,

Le bec plongé dans son jabot,
En contemplation épèle
Le cartouche en feu du dieu Thot.

3. P. 51 ; *Id.*, str. 32.
4. P. 49 ; *Id.*, II, str. 23.
5. P. 118 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 6.
6. *Id.*, str. 7.
7. P. 163 ; *L'Esclave noir*, str. 2. — Ce poème (d'occasion) n'avait pas été retenu par Gautier pour les *Émaux et Camées*.

est d'ailleurs indiqué ou suggéré par le contexte : *pschent*[1], *hypogée.* Ici le procédé est particulièrement délicat ; Gautier nous amène peu à peu à l'idée de sépulture :

.....Ce peuple impie et fou
Qui se couche sans bandelettes
Dans des cercueils que ferme un clou,

Et n'a pas même d'hypogées.....[2].

Cette hantise de l'Égypte est telle qu'elle poursuit Gautier dans des pièces qui n'ont aucun rapport avec ce pays : la main de Lacenaire l'assassin est

Momifiée et toute jaune
Comme la main d'un *pharaon*[3].

ESPAGNE. — Ici le problème de la couleur se posait de façon toute différente. Gautier semble éviter autant que possible les mots espagnols : il a conservé *venta*[4], et remplacé *pandero*, peu connu, par *boléro*, qui est plus banal[5]. *Papelito* est mis dans la bouche de Petrus Borel[6] ; *divisa* est souligné dans le texte[7]. Il ne reste que des mots familiers à tout lecteur cultivé, tels que *cachucha*[8] ou *gitana*[9]...

Gautier préfère user, pour donner la couleur espagnole, de moyens plus délicats. Dans *Rondalla*[10], c'est un Espagnol qui parle. Il emploie quelques mots plus ou moins francisés, *gavache*[11], qui rime avec *bravache, capitan* ; il jure : *Corps du Christ*[12] ! Ses métaphores surtout sont pittoresques : non seulement il veut fendre les naseaux de ses rivaux, faire une arche sur le ruisseau avec leurs côtes, mais, s'adressant aux « racleurs de jambon » qui voudraient brailler un couplet devant les fenêtres de sa belle, il s'écrie :

Dans sa gaine mon couteau bouge ;
Allons, qui veut de l'incarnat ?
A son jabot qui veut du rouge
Pour faire un bouton de grenat[13]?

1. P. 118 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 12.
2. P. 48 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 15. et 16 — Ce peuple de bourgeois, de Solons et d'Arthurs, est le peuple français.
3. P. 15 ; *Étude de mains*, II, str. 13.
4. P. 66 ; *Inès de las Sierras*, v. 2-3, var.
5. P. 68 ; *Id.* — *Boléro*, H. D. T., néol. Manque Acad. 1878. Admis Acad. 1932.
6. P. 133 ; *Le Château du Souvenir*, str. 32.
7. P. 68 ; *Inès de las Sierras*, str. 18.
8. P. 67 ; *Id.*, str. 12.
9. P. 115 ; *Carmen*, str. 1.
10. P. 43 ; titre.
11. *Bravache* (str. 7), qui signifie « lâche », n'est peut-être pas un hispanisme, mais un archaïsme ; H. D. T. en cite des exemples de Rabelais et de Scarron. Toutefois il a été emprunté à l'espagnol.
12. P. 44, str. 9.
13. P. 43, str. 5.

ALLEMAGNE. — L'Allemagne chère à Gautier est l'Allemagne des elfes et surtout l'Allemagne des Burgraves. Un poème est consacré au moyen âge allemand : *Le Souper des Armures.* Il est intéressant de réunir tous les mots de couleur dans l'ordre où Gautier les a employés :

Mots germaniques : p. 105 : *burg* ; p. 106 : *landgrave*, *rhingrave*, *burgrave* ; p. 108 : *vidrecome* ; p. 109 : *lied.*

Termes moyenâgeux : p. 105 : *cénobite* ; p. 106 : *hanap*, *guivre* ; p. 107 : *lambrequin*, *timbres du blason*, *corselet*, *morion* ; p. 108 : *heaume*, *haubert*, *gorgerin*, *salade*, *pédieux* ; p. 109 : *armet.*

C'est quand il veut s'amuser que Gautier écrit ce vers :

> Le « *Walpurgisnachtstraum* » de Faust[1].

L'Allemagne du moyen âge, l'Espagne d'hier, l'Égypte ancienne et moderne, voilà les trois pays où le poète, pour oublier les laideurs et les vulgarités du Paris moderne, cherche à s'évader. Il faut y ajouter la Grèce antique, mais la plupart des mots grecs, qui sont devenus des mots de civilisation, ont été étudiés avec les termes techniques (*attique*, *métope*, *triglyphe*) : je ne trouve à noter ici que *trirème*[2] et *plectre* d'ivoire[3].

Gautier ne fait qu'exceptionnellement des emprunts aux autres langues. L'italien *barcarol* ne se trouve que dans une variante[4] ; l'anglais ne fournit que *steamer*[5] et *steam-boat*[6] ; « *Love's labours lost* », qui fait pendant au Walpurgisnachtstraum, n'est qu'une plaisanterie[7].

CONCLUSION. — L'étude des variantes nous permet de nous rendre compte de la manière de Gautier.

Son premier jet peut être « grisâtre » :

> Le ciel brûle comme un fer rouge,
> Le sol bâille, de soif fendu,
> Dans les joncs où (dont) pas un ne bouge,
> Le vieux Nil halète, étendu.

C'est plat. Gautier trouve d'abord :

> Le ciel blanchit comme une lame
> Dans les braises du forgeron.....

1. P. 134 ; *Le Château du Souvenir*, str. 55. — Le mot, entre guillemets, fait pendant à « *Love's labours lost* ».
2. P. 75 ; *Néréides*, str. 11.
3. P. 84 ; *Apollonie*, str. 2.
4. P. 19 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, II, str. 6. *Barcarol*, gondolier.
5. P. 92 ; *La Source*, str. 5.
6. P. 59 ; *Tristesse en mer*, str. 2. — Le mot a été conservé dans *Les Néréides*, p. 75 ; str. 12.
7. P. 134. Voyez n. 1.

L'image est intéressante, mais n'a rien de spécialement égyptien. Nouvelle reprise :

Le Nil dont l'eau morne s'étame
D'une pellicule de plomb.....

Étame appelle *hippopotame :*

Le Nil, dont l'eau morte s'étame
D'une pellicule de plomb,
Luit, ridé par l'hippopotame,
Sous un jour mat tombant d'aplomb[1].

Le progrès est évident.

Il s'agit aussi de répartir savamment les termes de couleur :

Je ne vois plus sous le portique
Les prêtres en procession
Promener la *bari* mystique
Autour du *Rhamesseion.*

Les deux derniers vers, trop colorés, jurent avec les deux premiers :

Jadis, devant ma pierre antique,
Le *pschent* au front, les prêtres saints
Promenaient la *bari* mystique
Aux emblèmes dorés et peints[2].

Souvent aussi Gautier supprime une tache de couleur trop voyante : c'est parfois un archaïsme qui disparaît. *Destrier* est remplacé par : (de) *son cheval* dans les vers suivants :

Et du *destrier* qui se cabre
Jette bas le preux plein d'effroi[3].

Ce sont surtout les termes exotiques, *barcarol*, *hopi-mou*[4], qui font place à des termes communs.

Gautier a donc renoncé aux truculences de l'École de 1830. Il a changé le pourpoint rose d'*Hernani* pour un veston de couleur plus discrète, mais de coupe impeccable. Alors que Hugo, devenu prophète,

1. P. 49 ; *Nostalgie d'Obélisques*, II, str. 22.
2. P. 48 ; *Id.*, str. 12.
3. P. 99 ; *Bûchers et Tombeaux*, str. 16.
4. « Et le *barcarol* me dépose » devient :

L'esquif aborde et me dépose
(P. 19 ; *Var. sur le Carnaval de Venise*, II, str. 14)

Que venait lécher dans ses crues
Hopi-mou, le père des eaux,

est remplacé par :

Salit mon pied, que dans ses crues
Baisait le Nil, père des eaux
(P. 47 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 9).

s'enfonçait dans la grandiloquence et le verbalisme, alors que les enfants perdus du romantisme exagéraient — parfois jusqu'à l'absurde — les manies des bousingos, Gautier, sans renier quoi que ce soit de l'Évangile romantique, revient, poussé uniquement par des scrupules d'artiste, à une technique à la fois savante et soignée. Il reste, avec Hugo et Balzac, un maître expert en vocables ; mais il n'use qu'avec circonspection des ressources que lui offrent les dictionnaires français et étrangers.

Gautier « grammairien ». — Notons seulement les scrupules grammaticaux de l'ancien Jeune France. Il avait fait d'*oasis* un nom masculin, peut-être en souvenir de la phrase de Chateaubriand : « une espèce d'oasis civilisé » (*Itin.*, 2) ; il corrige cette faute :

Fraîche oasis où l'art respire[1].

Faut-il écrire : « les *Racines* » ou « les *Racine* »? Il avait opté pour le singulier en 1858 ; le texte définitif préfère le pluriel :

La procession des bourgeois,
Les *Solons* qui vont à la chambre,
Et les *Arthurs* qui vont au bois[2].

Gautier mettait-il, comme Flaubert, la *Grammaire des Grammaires* sous son oreiller? La chose serait possible[3].

Procédés de style. — Nous retrouvons dans les *Émaux et Camées* la plupart des procédés mis à la mode par l'École romantique.

PLURIELS DE NOMS ABSTRAITS. — Nous en distinguons deux catégories : les *somptuosités* sont des choses somptueuses ; les *corruptions* sont des individus corrompus :

a. Impériales fantaisies,
Amour des *somptuosités* ;
Voluptueuses frénésies,
Rêves d'*impossibilités*[4].

1. P. 3 ; *Préf.*, str. 1.
2. P. 48 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 14. — *Arthur* est le titre d'un roman d'Eugène Sue publié en 1838. C'est le type de l'homme du monde. — *Chambre* pourrait être muni d'une majuscule.
3. Gautier use, suivant la tradition, de la préposition *au*, *aux*, avec la valeur de « dans le », « dans les » :

Et les arbres, comme *aux* féeries,
Sont en filigrane d'argent
(P. 88).

Cet emploi peut être considéré comme normal dans la langue poétique.
4. P. 14 ; *Étude de mains*, I, *Impéria*, str. 8. Cf.

Et de ses yeux [de Carmen] la lueur chaude
Rend la flamme aux *satiétés*
(P. 115 ; *Carmen*, str. 5).

b. Et les brûlures des fournaises
Où bouillent les *corruptions*[1].

Le procédé apparaît clairement dans une correction. Gautier avait écrit :

Les *énormités* de Luxor.

Il corrige une première fois :

Les *grands* pylones de Luxor.

Il se décide enfin à supprimer toute indication de grandeur :

Et les pylônes de Luxor[2].

Un cas particulier est celui de *diaphanéité* :

Et les spectres, moins arrêtés,
Laissent les objets transparaître
Dans leurs *diaphanéités*[3].

TYPE : « DES BLANCHEURS ». — Gautier emploie au pluriel les noms de couleurs :

Ses blancheurs de marbre et de neige
Se fondent amoureusement[4].

Les liqueurs aux feux des bougies
Ont *des pourpres* d'un ton suspect[5].

Il s'agit évidemment de variétés de la couleur blanche, de nuances de la couleur pourpre.

Type : « la blancheur de la robe ». — Comprenez : « *la robe blanche* ».

Spleen lumineux de l'Orient !

C'est toi qui faisais crier : Grâce !
A *la satiété des rois*[6].

De même :

J'avance parmi les décombres.....
Dans *le mystère des pénombres*[7].

Naturellement, s'il a déjà été question de la robe, on peut parler de « sa blancheur ». Gautier décrit les Néréides (str. 7) :

.....Leur blancheur sous l'eau bleue
Se glace d'un visqueux frisson.

1. P. 15 ; *Étude de mains*, II, *Lacenaire*, str. 16.
2. P. 46 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 3. — Gautier avait employé *énormités* dans la même pièce, p. 47, str. 6.
3. P. 134 ; *Le Château du Souvenir*, str. 56. — Les spectres deviennent peu à peu transparents.
4. P. 139 ; *La Nue*, str. 4.
5. P. 107 ; *Le Souper des Armures*, str. 16.
6. P. 50 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 28.
7. P. 126 ; *Le Château du Souvenir*, str. 3.

Le type peut se compliquer si l'on ajoute un adjectif à l'un des noms, ou à tous les deux :

> Sous *l'or vert de leurs longs cheveux*[1].

Je traduis : Les Néréides ont des cheveux dorés.

Type : « les blancheurs de la robe ». — C'est une combinaison des deux types précédents.

Parlant des *Caerulei Oculi*, Gautier nous dit :

> Dans *les langueurs de leurs prunelles,*
> Une grâce triste sourit[2].

Dans *Le Château du Souvenir*, on voit

> Des tortuosités de lierre[3].

La chose se complique encore dans la strophe suivante :

> Drapant sa souffrance secrète
> *Sous les fiertés de son manteau,*
> Petrus fume une cigarette
> Qu'il baptise papelito[4].

Ce n'est pas le manteau qui est fier, mais bien Petrus lui-même — le Lycanthrope.

Type : « lèvres d'écarlate ». — Comprenez : « *lèvres rouges* ».

Les *cardinaux d'écarlate* de Victor Hugo sont bien connus ; ici l'emploi est légèrement différent : les lèvres sont (*couleur*) d'écarlate et les cardinaux sont (*vêtus*) d'écarlate.

> Entre ses *lèvres d'écarlate*
> Scintille un éclair argenté[5].

Les compléments de noms introduits par la préposition *de* présentent des valeurs très diverses.

Voici une main qui peut-être a « peigné la barbe du Sultan » « sur son *caftan d'escarboucles* »[6].

Je traduis : « un caftan [*tout couvert*] d'escarboucles ».

Dans *Le Château du Souvenir*,

> Une main *d'ombre* ouvre la porte[7].

1. P. 75 ; *Les Néréides*, str. 87.
2. P. 39 ; *Caerulei Oculi*, str. 3.
3. P. 127 ; str. 11.
4. P. 133 ; *Château du Souvenir*, str. 52.
5. P. 130 ; *Id.*, str. 31.
6. P. 14 ; *Étude de mains*, I, str. 5.
7. P. 132 ; str. 45.

Est-ce une main *qui appartient à* une ombre? Il est vraisemblable qu'elle ne se voit pas ; il est certain qu'elle ouvre sans bruit.

Dans *Caerulei Oculi*, Gautier, après avoir écrit :

Mes pas *d'ombre* te berceront,

a préféré :

Mes bras *d'onde* t'enlaceront[1].

Il est possible que le point de départ de ces locutions analogiques soit très divers : « un homme *de mérite* », « une table *de marbre* », et, peut-être, « un jour *de colère* ».

CONSTRUCTIONS NOMINALES. — Parfois une idée, qui s'exprimerait de façon banale par un verbe : « ma vieille aiguille [pense l'obélisque] s'ennuie dans cet air qui n'est jamais bleu », prend une valeur particulière grâce à l'emploi d'un nom abstrait :

ma vieille aiguille.....
Prend des pâleurs de nostalgie
Dans cet air qui n'est jamais bleu[2].

La phrase : « des bougies s'allument tout à coup » devient :

Des explosions de bougies
Crèvent soudain sur les flambeaux[3] !

NOMS PROPRES EMPLOYÉS AVEC LA VALEUR DE NOMS COMMUNS. — Caprée est restée célèbre par les débauches de Tibère. Gautier écrit :

Les débauches dans *les Caprées*
Des tripots et des lupanars.....[4].

Il n'est pas de mot dans la langue française qui puisse évoquer avec autant de puissance tous les excès de la débauche, de la bestialité et du crime.

NOMS COMPOSÉS. — Chose curieuse, Gautier se refuse à employer le procédé, cher à Hugo, du *pâtre-promontoire*.

Les mots composés que l'on rencontre dans les *Émaux et Camées* sont du type commun.

« Le *tombeau-sofa* des marquises[5] » est formé sur le modèle du banal *canapé-lit*.

1. P. 40 ; str. 12.
2. P. 46 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 2.
3. P. 132 ; *Le Château du Souvenir*, str. 44
4. P. 16 ; *Étude de mains*, str. 17.
5. P. 100 ; *Bûchers et Tombeaux*, str. 23.

Les *femmes-cygnes* appartiennent au folklore germanique :

On voit....
Sur le vieux Rhin, des *femmes-cygnes*
Nager en chantant près du bord[1].

ALLIANCES DE MOTS. — Gautier cherche des effets dans le contact inattendu d'un nom et d'un adjectif :

La *sentinelle granitique*,
Gardienne des énormités,
Se dresse entre un faux temple antique
Et la chambre des députés[2].

Il s'agit de l'obélisque de la place de la Concorde. Plus haut, il se nomme lui-même un « obélisque dépareillé[3] ». Le *pigeon rauque* est expressif, surtout quand il voisine avec la fauvette, dont le chant agréable est bien connu[4]. « *Acre Vénus* », plus extraordinaire, exige une préparation[5] : précédé de « Un grain de sel », il est complété par « du gouffre amer » (*Carmen*, str. 6).

ANTITHÈSE. — Gautier ne méprise pas l'antithèse, mais il la veut rare et délicate. *Inès de las Sierras* est « *sinistre* et *belle* à rendre fou[6] ». La manière de Gautier est particulièrement visible dans cette accumulation d'adjectifs qui s'opposent (en partie) deux à deux :

Le son en est si *faux*, si *tendre*,
Si *moqueur*, si *doux*, si *cruel*,
Si *froid*, si *brûlant*, qu'à l'entendre
On ressent un plaisir mortel[7].

Les rêveries de l'obélisque se développent en une série d'antithèses : les moineaux francs, — l'ibis rose et le gypaëte[8] ; les chars d'or étoilés de nacre des pharaons, — le fiacre, etc.[9].

Les groupes nom-adjectif ne sont pas d'un art moins délicat. C'est la sirène qui, amoureusement,

Fait ondoyer *sa blancheur bleue*
Sous l'émail vert du flot dormant[10].

1. P. 25 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 1.
2. P. 47 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 6.
3. P. 46 ; str. 1. — Var : *monolithe dépareillé*.
4. P. 36 ; *Contralto*, str. 11.
5. Gautier s'est-il souvenu des âcres baisers de Julie ?
6. P. 67, str. 7.
7. P. 22 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, IV, str. 6.
8. P. 47 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 8.
9. *Id.*, str. 11.
10. P. 40 ; *Caerulei Oculi*, str. 10.

Des affinités secrètes

....naissent ces sympathies
Aux *impérieuses douceurs*,
Par qui les âmes averties
Partout se reconnaissent sœurs[1].

On peut joindre au procédé de l'antithèse celui de l'attelage. Les exemples des *Émaux et Camées* sont tous de caractère plaisant : l'hiver, de son pied glacé,

.....bat la mesure
Et la semelle en même temps[2].

Biorn, « âme rétrospective », loge

Dans son burg et dans le passé[3].

Savants et mesurés dans leur emploi, les procédés sont peu nombreux. Seule l'image est fréquente.

L'IMAGE. — Gautier use, comme tous les poètes, d'images banales. Décrivant la fenêtre d'une mansarde, il hésite entre *orner* et *broder*, entre *cadre* et *feston* :

Je pourrais *orner* (*broder*) sa fenêtre
D'un *cadre* (*feston*) de pois de senteur.

Il s'est décidé — et c'est la preuve d'un goût sûr — pour l'expression la plus simple :

Pour la parer d'un faux bien-être,
Si je mentais comme un auteur,
Je pourrais faire à la fenêtre
Un *cadre* de pois de senteur[4].

Nous négligerons ces « ornements de style » ; seules les images caractéristiques de la personnalité de Gautier méritent de nous arrêter.

La plupart de ces images sont pittoresques. Gautier « voit » ; les mots du vocabulaire commun sont incapables de rendre ce qu'il a vu avec une précision suffisante : il fait appel à l'image. Comment décrire le filet de fumée qui s'échappe dans l'air calme de la cheminée de la chaumière?

Un tire-bouchon de fumée.....[5].

1. P. 6 ; *Affinités secrètes*, str. 9.
2. P. 88 ; *Fantaisies d'Hiver*, I, str. 2.
3. P. 105 ; *Le Souper des Armures*, str. 4.
4. P. 146 ; *La Mansarde*, str. 2.
5. P. 83 ; *Fumée*, str. 3.

Les flocons de neige jonchent la terre. Ils sont blancs. Mais, en même temps qu'une couleur, ils ont un éclat que l'adjectif *blanc* est incapable de suggérer. L'image y pourvoit :

> Au sol blanc, de mica piqué.....[1].

Comment traduire l'éclat des yeux (il s'agit d'un tableau)? *Paillette* donne une impression que l'adjectif *moite* viendra compléter et corriger :

> Ses yeux ont de *moites paillettes*[2].

L'hiver, les arbres sont en filigrane d'argent[3] ; la vitre de la mansarde « fait voir sa taie[4] ».

Notons que si Gautier nous fait voir ainsi des lignes, la plupart des exemples portent sur des couleurs : les nuances de la couleur, jointes à celles de la lumière, sont innombrables, et la langue ne possède qu'un petit nombre d'adjectifs traditionnels pour les exprimer.

De l'homme aux choses. — La comparaison peut aller de l'homme aux choses ; la peau de la femme peut être comparée à du satin :

> De grosses perles de Venise
> Roulaient.....
> Sur *le frais satin de sa peau*[5].

Dans un tout autre ordre d'idées, le *Divan occidental*, de Goethe, est une

> *Fraîche oasis* où l'art respire[6].

Des choses à l'homme. — Il semble que l'inverse soit plus fréquent. L'abat-jour rose à découpures évoque *un sein blanc sous des guipures*[7] ; la feuille, hier encore, était pliée

> Dans *son étroit corset d'hiver*[8].

Les marronniers peuvent sortir leurs *girandoles* pour la fête du prin-

1. P. 89 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 5. — Gautier avait mis d'abord

> Sur le sol blanc, de pas marqué.....

Le texte définitif est

> Sous la charmille aux blancs réseaux.....

Mica avait déjà été employé ailleurs, et Gautier évite avec le plus grand soin de pareilles répétitions.

2. P. 129 ; *Le Château du Souvenir*, str. 25.
3. P. 88 ; *Fantaisies d'Hiver*, str. 4.
4. P. 147 ; *La Mansarde*, str. 6.
5. P. 9 ; *Le Poème de la Femme*, str. 7.
6. P. 3 ; *Préface*, str. 1.
7. P. 157 ; *La bonne soirée*, str. 3.
8. P. 151 ; *La Fleur qui fait le printemps*, str. 2.

temps[1] ; le printemps offrira au poète des *feux d'artifice de fleurs*[2]. L'épervier affamé qui piaule apparaît dans le ciel clair comme une *noire virgule*[3].

Gautier est un citadin, un homme cultivé, et un artiste. Une girandole n'éveille pas dans son imagination l'image d'un marronnier en fleurs, ce sont les marronniers en fleurs qui lui rappellent les girandoles.

De l'abstrait au concret. — Un certain nombre de notions abstraites sont traduites par des images concrètes.

Les « trésors misérables et chers », « pesant bagage », sont *le lest de l'âme*[4]. Un drame romantique est un drame

> Taillé sur le nouveau patron[5].

Une dernière image, plus audacieuse, est difficile à traduire en prose :

> Mais pour *ouater notre joie*,
> Il faut des murs capitonnés[6].

Images fantaisistes. — La fantaisie de Gautier est bien différente de celle d'un Hugo.

Dans les *Variations sur le Carnaval de Venise*, Gautier jongle avec les notes de musique. La batte avec laquelle Arlequin rosse Cassandre a pris la forme d'une note de musique, une note fantasque.

> Le blanc Pierrot, par une blanche,
> Passe la tête et cligne l'œil.

Polichinelle fâché a le nez en forme de croche ; Trivelin se mouche avec un trille extravagant[7] ; un arpège tient des discours :

> Cet arpège m'a dit : « C'est elle ! »[8].

Dans un tout autre esprit, Gautier a écrit :

> L'ange qui descend et qui monte
> Sur *l'escalier d'or voltigeant*[9].

L'image romantique, si l'on peut employer cette formule générale, prend donc, chez Gautier, un aspect très particulier : elle devient plastique, parfaite, — et froide :

1. P. 152 ; *La Fleur qui fait le printemps*, str. 7.
2. *Id.*, str. 8.
3. P. 50 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 25.
4. P. 60 ; *Tristesse en Mer*, str. 10.
5. P. 133 ; *Château du Souvenir*, str. 54.
6. P. 146 ; *La Mansarde*, str. 9.
7. P. 20 ; str. 18 et suiv.
8. P. 21 ; str. 21. Var. 1 : « Ce *dièze* m'a dit..... » Var. 2 : « Ce *mi bémol* m'a dit ».....
9. P. 37 ; *Contralto*, str. 14.

Sculpte, lime, ciselle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant[1] !

Présentation de l'image. — La forme même de la strophe choisie par Gautier — quatre vers de huit syllabes — l'oblige à resserrer l'image autant que possible. Il préfèrera donc l'image directe à l'image introduite par *comme* ou par les autres outils de comparaison et, toutes les fois qu'il le pourra, il la condensera dans un seul mot.

L'image est amenée par « comme », « ainsi que », etc.

Quand l'image est amenée par *comme*, les deux termes de la comparaison sont exprimés. C'est le second terme seul qui est développé. Décrivant les yeux des jeunes filles. Gautier consacre un quatrain à leurs cils :

Et leurs cils, comme des mouettes
Qui rasent le flot aplani,
Palpitent, ailes inquiètes,
Sur leur azur indéfini[2].

Les mains de la pianiste sont comparés à des papillons :

L'ivoire, où ses mains font des ailes,
Et, comme des papillons blancs,
Sur la pointe des notes frêles
Suspendent leurs baisers tremblants[3].

Dans ces deux exemples, l'objet de la comparaison précède l'objet comparé. La disposition contraire présente l'avantage de mettre en lumière l'élément le plus intéressant de la comparaison :

Comme des lis noyés, la houle
Fait dans sa volute d'argent
Danser leurs beaux corps qu'elle roule,
Les élevant, les submergeant[4].

Comme un teint aristocratique
Noircit les fronts bruns de soleil,
De ses sœurs elle rend rustique
Le coloris chaud et vermeil[5].

Ainsi que est plus rare que *comme* ; le balancier de la montre va et vient :

Ainsi qu'un papillon d'acier[6].

1. P. 96 ; *L'Art*, str. 14.
2. P. 39 ; *Caerulei Oculi*, str. 4.
3. P. 26 ; *Symphonie en blanc majeur*, str. 11.
4. P. 74 ; *Néréides*, str. 3.
5. P. 113 ; *La Rose thé*, str. 4.
6. P. 112 ; *La Montre*, str. 6.

Tel est rare. Il a un caractère de solennité plaisante :

Tel, romantique opiniâtre,
Soldat de l'art qui lutte encor,
Il se ruait vers le théâtre
Quand d'Hernani sonnait le cor[1].

Familier aux poètes épiques, *tel* servait à introduire leurs comparaisons étendues.

Une comparaison osée est excusée par *on dirait*. *On dirait* que les accroche-cœurs sont

les petites roues
Du char de Mab fait d'une noix ;

Ou l'arc de l'amour.....[2].

Le quatrain suivant, sur la rose-thé, est volontairement précieux :

On dirait une rose blanche
Qu'aurait fait rougir de pudeur,
En la lutinant sur la branche,
Un papillon trop plein d'ardeur[3].

Présentation directe. — Le poète, au lieu de comparer une larme à une perle, assimile les deux choses :

.....Chaque perle est une larme[4].

Enfin il y a proprement *métaphore*, c'est-à-dire substitution de l'objet comparé à l'objet de la comparaison. Le plus souvent, le mot qui fait image est un nom ; il peut être un adjectif ou un verbe.

La métaphore est dans un nom. — Les hirondelles voient venir *la rouille* aux bois[5] ; l'aiguille de l'obélisque a été rougie

Aux fournaises d'un ciel de feu[6].

Au lieu d'être sujet ou complément d'un verbe, le nom est construit avec un autre nom ; *le papillon de l'âme*[7] doit être traduit par : « l'âme, ce papillon ».

Quand de sa jupe qui tournoie
Elle soulève le volant,
Sa jambe, sous le bas de soie,
Prend *des lueurs de marbre blanc*[8].

1. P. 132 ; *Château du Souvenir*, str. 42. — Un second exemple se trouve p. 150 ; *Le Merle*, str. 7.
2. P. 73, str. 2-3.
3. P. 113, str. 2.
4. P. 10 ; *Poème de la Femme*, str. 18.
5. P. 119 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 14.
6. P. 46 ; *Nostalgie d'Obélisques*, str. 2.
7. P. 97 ; *Bûchers et Tombeaux*, str. 5.
8. P. 68 ; *Inès de las Sierras*, str. 14.

Plus souvent, le nom est en apposition :

> Le papillon, *blanche étincelle.....*[1].
>
> Trois nymphes, *fleurs du gouffre amer.....*[2].

La métaphore est dans un verbe. — L'air du Carnaval de Venise

> *jase* d'un ton bouffe
> Et *secoue au vent ses grelots*[3].

Gautier a voulu personnifier cet air, où un regret vient mêler des sanglots. Il a hésité entre *caqueter* et *bavarder* avant de choisir *jaser*. Tous ces verbes font image.

La métaphore est dans un adjectif ou dans un participe. — Gautier nous montre les statues habillées de neige :

> Et les déesses, *frileux* marbres,
> Ont pris aussi l'habit d'hiver[4].

C'est l'adjectif *frileux* qui anime les marbres, devenus sensibles au froid.

Étoilés exprime une vision :

> Et sur la neige on voit se suivre
> Les pas *étoilés* des oiseaux[5].

La métaphore porte sur plusieurs mots. — Gautier, qui avait toujours rêvé de tenir école, donnait cette règle de composition littéraire à Paul Dalloz :

> Pousser la comparaison au dernier degré, à propos de tous les mots. Ainsi, en comparant, par exemple, un incendie à une passion, employer tous les termes spéciaux à un incendie. Transposer ainsi dans le monde moral tous les termes du monde physique[6].

Souvent Gautier se contente d'un verbe et d'un nom :

> Le dahlia *met sa cocarde*
> Et le souci *sa loque d'or*[7].

1. P. 37 ; *Contralto*, str. 13.
2. P. 74 ; *Les Néréides*, str. 2.
3. P. 21 ; *Variations sur le Carnaval de Venise*, IV, str. 26.
4. P. 89 ; *Fantaisies d'Hiver*, III, str. 1.
5. P. 89 ; *Id.*, II, str. 2. — Cf. : Sur les flots *bleus* gaufrés de moires, Var., p. 41 ; *Caerulei Oculi*, str. 4.
6. Coll. Lovenjoul, C-510-50. Cité par M[lle] L. B. Dillingham, *Creative Imagination o* Théophile Gautier, p. 238 (Thèse de Bryn Mawr).
7. P. 117 ; *Ce que disent les hirondelles*, str. 2.

une fine pluie
Éteint les fournaises du soir[1].

La neige au chaume *coud ses franges*[2].

Parfois il développe davantage. Si la bouche vermeille est une fleur, le rire qui se pose sur cette bouche sera une intelligente abeille[3].

Les vagues sont comparées à des coursiers :

...les blancs coursiers de la mer,
Cabrés sur les vagues, secouent
Leurs crins échevelés dans l'air[4].

Le poète vieillit :

Des lilas blancs de cimetière
Près de mes tempes ont fleuri ;
J'aurai bientôt la touffe entière
Pour ombrager mon front flétri[5].

Il arrive que la comparaison soit suivie durant le cours de tout un poème, comme dans l'*Odelette anacréontique* (p. 81), où l'amour est comparé à une colombe inquiète.

Développement par images. — La forme choisie par Gautier ne se prête guère aux longs développements qu'aimait Hugo. Mais Gautier redouble souvent ses images : la main de femme est comparée à *un lis par l'aube argenté* et *à une blanche poésie*[6]. Le blanc squelette se fait voir :

Il signe les pierres funèbres
De son paraphe de fémurs,
Pend son chapelet de vertèbres
Dans les charniers, le long des murs[7].

Dans le portrait de *Carmen* :

Et, parmi sa pâleur éclate
Une bouche aux rires vainqueurs ;
Piment rouge, fleur écarlate,
Qui prend sa pourpre au sang des cœurs[8].

Personnification. — La personnification peut être considérée comme une variété de l'image.

1. P. 59 ; *Tristesse en mer*, str. 2.
2. P. 121 ; *Noël*, str. 4.
3. P. 65 ; *Le Monde est méchant*, str. 6.
4. P. 59 et 61 ; *Tristesse en Mer*, str. 1 et 14.
5. P. 154 ; *Dernier vœu*, str. 2.
6. P. 13 ; *Étude de mains*, I, str. 2.
7. P. 99 ; *Bûchers et Tombeaux*, str. 14.
8. P. 115 ; *Carmen*, str. 4.

Elle n'est parfois qu'une façon expressive de présenter l'idée. Gautier avait écrit :

Le brouillard frotte son estompe
Sur les arbres et les coteaux

Il corrige :

C'est loin ! Un brouillard dense estompe
Arbres, etc.

Enfin :

Une gaze de brume estompe
Arbres.....[1].

A-t-il voulu « personnifier » la brume? Évidemment non : « *frotte* son estompe », qui personnifiait le brouillard, a été rejeté, sans doute comme « précieux ». Dans des strophes comme la suivante :

Ou bien un embonpoint grotesque,
Avec grand'peine boutonné,
Fait un poussah, dont on rit presque,
Du vieux héros tout chevronné[2],

nous ne voyons qu'une traduction pittoresque d'une construction banale : « le vieux héros a l'air d'un poussah ».

Distinguons aussi l'*humanisation* de la personnification. Quand, dans *Affinités secrètes*, Gautier suppose que deux blocs de marbre, dans le fronton d'un temple antique, ont durant trois mille ans

Juxtaposé leurs rêves blancs[3],

il s'agit de quelque chose de très différent des grandes personnifications traditionnelles : la Mort ou la Mer. L'exemple suivant, dans une autre tonalité, est plus décisif encore :

La chemise aux plis nonchalants,
Comme une tourterelle blanche
Vint s'abattre sur ses pieds blancs[4].

L'humanisation est une forme de personnification qui mérite un nom spécial. Les hirondelles de Gautier ne se contentent pas de nicher, ce qui est normal (première hirondelle), elles ont *une petite chambre* (deuxième hirondelle), elles *habitent* (troisième hirondelle), elles *donnent leur adresse* (quatrième hirondelle) ; la cinquième et la sixième emploient un langage militaire, elles *font halte*, *prennent leurs quartiers*

1. P. 126 ; *Château du Souvenir*, str. 2.
2. P. 57 ; *Vieux de la Vieille*, str. 15.
3. P. 5 ; str. 1.
4. P. 8 ; *Le Poème de la Femme*, str. 5.

d'hiver[1]. Il s'agit là d'une aimable fantaisie, plus précise quand Gautier nous montre le merle

> En bottes jaunes, en frac noir[2].

Mais voici des personnifications proprement dites :

> Et la solitude en chemise
> Trace au doigt le mot : « Abandon »
> Dans la poudre qu'elle tamise
> Sur le marbre du guéridon[3].

C'est décembre qui tourne son sablier ; c'est mars qui repasse les collerettes des petites pâquerettes, qui cisèle des boutons d'or :

> Dans le verger et dans la vigne,
> Il s'en va, furtif perruquier,
> Avec une houppe de cygne,
> Poudrer à frimas l'amandier.
>
> .....Et lace les boutons de rose
> Dans leur corset de velours vert[4].

Ne nous y trompons pas : décembre et mars, familiers et quelque peu facétieux, ce sont les avatars du vénérable vieillard armé d'une faux que nous avons vu si souvent et qu'adjurait Lamartine :

> O Temps, suspends ton vol.

Gautier a renouvelé les personnifications traditionnelles[5] en se créant une image appropriée à son tempérament particulier.

Conclusion. — Éclipsé par Hugo, Gautier mérite d'être classé parmi nos grands « imaginatifs ». Jugeant Vigny, dans un de ces articles de journal[6] qu'il improvisait, — souvent sans joie, — il nous dit :

> Quand on pense à Vigny, on se le représente involontairement comme un cygne nageant le col un peu replié en arrière, les ailes à demi-gonflées par la brise, sur une de ces eaux transparentes et diamantées des parcs anglais... C'est un sillage d'argent sur un miroir limpide.

1. P. 117 ; *Ce que disent les Hirondelles.* — Notons que la dernière, comme la première, emploie le terme propre : « j'ai mon nid ».
2. P. 149 ; *Le Merle*, str. 1.
3. P. 129 ; *Le Château du Souvenir*, str. 21.
4. P. 33 ; *Premier Sourire du Printemps*, str. 2, 3 et 4.
5. Il n'est pas douteux qu'il n'ait rapetissé les choses en les familiarisant. Mais cette simplicité voulue a l'avantage de mettre les poèmes des *Émaux et Camées* à la portée de jeunes enfants. Ces joyaux, que Baudelaire savait par cœur, sont classiques, au sens précis du mot, c'est-à-dire utilisés dans les classes. Et notre littérature n'abonde pas en chefs-d'œuvre qui soient à la portée des élèves des classes enfantines.
6. *Le Moniteur*, 28 sept. 1863.

Lui seul possédait ces gris nacrés, ces reflets de perle, ces transparences d'opale, ce bleu de clair de lune, qui peuvent faire discerner l'immatériel sur le fond blanc de la lumière divine.

Doué d'une brillante imagination, Gautier a su la discipliner. Au temps où sonnait le cor d'Hernani, il eût été fier d'une certaine *omelette de soleils :*

Celui-là me lit un poème
Incendié de tons vermeils
A rendre gris Rubens lui-même,
Une omelette de soleils[1].

Elle a disparu du texte définitif. Et, d'une façon générale, ses images, comme les autres procédés de style, sont intégrés et comme fondus dans l'ensemble de la phrase. C'est un des traits qui permettent de rapprocher l'esthétique de Gautier de celle des grands écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècles.

CONCLUSION

Baudelaire, appréciant les *Émaux et Camées*, proclamait : « Rappellerai-je encore cette série de petits poèmes de quelques strophes, qui sont des intermèdes galants ou rêveurs et qui ressemblent, les uns à des sculptures, les autres à des fleurs, d'autres à des bijoux, mais tous revêtus d'une couleur plus fine ou plus brillante que les couleurs de la Chine et de l'Inde, et tous d'une coupe plus pure et plus décidée que des objets de marbre ou de cristal ? Quiconque aime la poésie les sait par cœur.[2] » Il disait aussi : « .... on citera un jour Théophile Gautier, comme on cite La Bruyère, Buffon, Chateaubriand, c'est-à-dire comme un des maîtres les plus sûrs et les plus rares en matière de langue et de style »[3].

L'historien de la langue ne peut que souscrire à ce jugement. Les grands romantiques — Vigny, Musset, Hugo lui-même — ont été souvent de mauvais maîtres. Nous ne pouvons nier qu'ils n'aient été rares ; ils ne sont pas toujours sûrs. Le professeur de rhétorique supérieure qui ferait admirer *Ce que dit la Bouche d'Ombre* à ses élèves recevrait, si ceux-ci le prenaient au mot, des dissertations bien étranges...

Aussi Vigny, Musset, Hugo lui-même sont restés, si je puis dire, sans postérité. Gautier a fait école. Il y a bien quelque injustice à

1. P. 133 ; *Château du Souvenir*, str. 54.
2. *Art Romantique*, éd. Conard, p. 178.
3. *Id.*, p. 335.

l'égard des grands romantiques dans ces vers de Coppée :

> Ils ont dit : Ces vers sont trop purs. Le mètre,
> La rime et le style y sont sans défauts.
> C'en est fait de l'art qui consiste à mettre
> Une émotion sincère en vers faux[1].

Mais il n'en est pas moins vrai que les Parnassiens ont pensé comme Coppée : l'École de Leconte de Lisle a choisi Gautier pour son maître.

Les symbolistes aussi peuvent se réclamer de lui. Non seulement leur précurseur, Baudelaire, est un admirateur convaincu de sa poésie, mais un des personnages féminins de Gautier, Spirite, « avec une intuition merveilleuse, rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses[2] ». N'est-ce pas le programme même de l'École symboliste?

Pour l'historien de la langue, Gautier est donc le plus artiste et le plus pur des écrivains romantiques. Il est malaisé, alors que nous vivons en pleine époque romantique, et même ultra-romantique, de prophétiser la place qu'occuperont Vigny, Lamartine et Hugo dans un lointain avenir. Mais il semble bien qu'aussi longtemps qu'on enseignera dans les classes le respect et l'admiration des Boileau et des Racine, le bon ouvrier des *Émaux et Camées* conservera sa place parmi ces parfaits écrivains. Il a contemplé la nature, aspiré à l'idéal, il en a sculpté la beauté, selon ses propres expressions, « dans cette forme dure et difficile à travailler du vers, qui est comme le marbre de la pensée[3] ».

1. *Poésies*, 1869-1874, p. 211.

2. *Spirite*, éd. Charpentier, 1913, in-12 ; p. 67. — Louis le Cardonnel s'en rendait-il compte quand il écrivait :

> Le peintre aux couleurs enflammées
> Le grand Théo, Grec en retard,
> A, dans ses *Émaux et Camées*,
> Agrandi les bornes de l'art.

(Cité par l'abbé Noël Richard, *Louis le Cardonnel et les Revues symbolistes*, p. 75.)

3. *Histoire du Romantisme*, p. 359 (1867).

CHAPITRE II

L'ÉCOLE PARNASSIENNE

DÉFINITION DE L'ÉCOLE. — Il n'existe pas, au sens précis du mot, d'École romantique : Sainte-Beuve a insisté sur ce point à plusieurs reprises. Un Cénacle où se réunissent (pour s'admirer réciproquement, disaient les mauvaises langues) un certain nombre de poètes, ne constitue pas une École. Pour qu'il y ait École littéraire, il faut qu'il y ait une doctrine commune ; pour qu'il y ait école pour le linguiste, il faut, entre des écrivains, une parenté dans l'expression, et la recherche systématique des mêmes procédés de style.

Ce fut le cas des Parnassiens[1]. La révolution romantique une fois achevée, une sorte de classicisme nouveau s'établit, fondé sur un certain nombre de principes bien définis. Tout d'abord, les Parnassiens ne renient rien de la tradition des grands classiques, ceux du XVIIe siècle, auxquels ils ajoutent quelques écrivains du XVIe. Mais ils ne conservent aucune des recettes dérisoires des néo-classiques : la périphrase aux longs replis gît à jamais écrasée. La langue poétique a retrouvé sa liberté : une grammaire plus libérale autorise tout ce qui n'est pas strictement défendu ; les procédés nouveaux, qui donnent un si vif éclat aux vers des Hugo, des Lamartine, des Vigny, des Gautier, des Musset, sont définitivement acquis. Enfin le dictionnaire de la langue poétique, en théorie, se confond avec le vocabulaire général de la langue française (on y ajouta même un certain nombre d'emprunts à divers dictionnaires étrangers). Cette attitude était, en somme, celle de Musset, qui, après avoir bruyamment rompu avec M. Hugo, se croyait en droit d'admirer Molière et Régnier, mais ne renonçait à rien de ce qu'il avait

1. Le nom de *Parnasse* provient du volume que publièrent en mars-juin 1866 les poètes de la nouvelle école : *Le Parnasse contemporain*, recueil de vers nouveaux, Paris, Lemerre. A-t-il été proposé par Marty-Laveaux ou par Catulle Mendès ? (tout en se vantant d'avoir trouvé le mot, Mendès ajoute que Leconte de Lisle le jugeait absurde). Il démarque sans doute le titre de Théophile de Viau, *Le Parnasse satirique*, qui venait d'être réimprimé à Gand en 1861, à Paris en 1861 et 1862, à Bruxelles en 1864 : l'expression « recueil de vers » traduit exactement ce vieux terme tombé en désuétude.

Les ennemis des Parnassiens les surnommaient ironiquement les *Stylistes*, les *Formistes*, les *Impassibles*.

appris dans le Cénacle de Joseph Delorme. Ce qui était vrai de la langue et du style l'était aussi de la versification : ici, l'ouvrier qui avait forgé l'outil définitif, c'était Victor Hugo.

Il était difficile, vers 1860, de s'insurger contre ce romantisme modéré. L'*École* dite *du Bon Sens* n'était guère que l'école de la médiocrité. L'*École réaliste*, qui a fini par donner son nom à l'époque, se contentait de nier l'art d'écrire, en pratique comme en théorie. C'est là ce qui explique le succès de la doctrine parnassienne.

Elle fut enseignée par un maître impérieux, dont on craignait les jugements, et même les silences. Leconte de Lisle tenait salon, et son salon, qui n'avait rien d'une boutique, ressemblait quelque peu à un atelier. Nous savons par les lettres de Heredia qu'on lui soumettait des idées, puis des plans — qu'il examinait avec minutie : tant de vers devaient être rédigés sur tel ton, tant de vers sur tel autre, etc. Le poème écrit, il le revoyait vers par vers et mot par mot. Avec lui — et, quand il se fut endormi du sommeil de la terre, avec Heredia — les jeunes poètes avaient une direction précise et constante, d'ailleurs sympathique et intelligente.

Il est donc possible d'étudier la langue, le style, le vocabulaire de l'École parnassienne. Toutefois le linguiste est obligé, là où l'historien de la littérature se contente de considérations générales, de descendre dans le détail des faits. Il me faut donc déterminer très exactement quels sont les poètes que je groupe sous le nom de Parnassiens.

Les « Parnassiens ». — Victor Hugo, abandonné jadis par tous les membres les plus marquants du troisième Cénacle, réunissait encore autour de son nom, vers 1860, un certain nombre de poètes, les uns esclaves de sa manière, Vacquerie, Meurice, les autres, plus ou moins fantaisistes ; Pommier, Banville et son disciple Glatigny, Maxime du Camp, se rattachent dans une certaine mesure aux exaltés du troisième Cénacle. — D'autre part, parmi les poètes qui collaborèrent au *Parnasse contemporain*, même aux premières éditions, où le choix fut assez sévère, il se trouve des personnalités puissamment originales : Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, sont des chefs d'école et doivent être étudiés à part. — Je ne conserve donc, autour de Leconte de Lisle et de Heredia, que Mme Ackermann, Bouilhet, Bourget, Coppée, Dierx, Anatole France, de Guerne, Jean Lahor, de Laprade, Lemaître, Lemoine, Ménard, Mendès, Mérat, Silvestre, Sully-Prudhomme et Valade[1].

1. *Les Fossiles* de Bouilhet, sa *Melaenis*, me décident à le compter parmi les Parnassiens ; sa langue et son style rappellent d'ailleurs Leconte de Lisle plutôt que Victor Hugo. Des raisons analogues me font accueillir l'hérétique Sully-Prudhomme, en dépit de ses protestations (*Testament poétique*, éd. Lemerre, in-8°, 1904, t. V, p. 94-95). N'a-t-il pas écrit : « sans une forme achevée, il n'y a pas d'œuvre durable » (*Id.*, p. 27) ?

Y eut-il à proprement parler une histoire du Parnasse ? Ibrovac intitule un des chapitres de sa thèse sur Heredia : *La bataille parnassienne* (p. 98-117) ; le mot dépasse la chose. La bataille romantique posa — et résolut — le problème de la langue littéraire. *Le Parnassiculet contemporain*[1] est peu de chose, ainsi que les *Médaillonets*[2]. Jadis, Musset accusait les romantiques d'avoir substitué aux discussions d'idées des querelles de mots, puis de virgules. Vers 1860, le niveau intellectuel des journaux est certainement inférieur à ce qu'il était vers 1830 : on en est arrivé cette fois à de médiocres querelles de personnes[3].

Les théories. — Leconte de Lisle. — L'École parnassienne a eu un chef : Leconte de Lisle. Non seulement les Parnassiens de stricte observance le reconnaissent comme tel[4], mais un hérétique, Sully-Prudhomme, écrivait dans une lettre familière : « Ce que nous devons tous à Leconte de Lisle pour la conscience d'expression, la fierté des

1. *Le Parnassiculet contemporain*, Recueil de vers nouveaux, précédés de *L'Hôtel du Dragon Bleu*, et orné d'une très étrange eau-forte. Paris, Lib. centrale (J. Lemer, éditeur), 1867, in-12, 36 p. — Je note quelques phrases : « le Carnaval romantique est clos depuis trente ans » (p. 7) ; « ces voltigeurs du Romantisme, plus ambitieux que coupables » (p. 7) ; « il vaut mieux être original en français que ridicule en sanscrit » (p. 8). — Alphonse Daudet, Paul Arène et Gustave Mathieu auraient collaboré au *Parnassiculet* (Calmettes, *Leconte de Lisle*, p. 257).

2. *Les Médaillonets* de Barbey d'Aurevilly parurent à la fin de l'année 1866. Le vieux spadassin du romantisme, grand dévoreur de bourgeois, devait comprendre et apprécier les poésies parnassiennes : son attitude ne peut s'expliquer que par des inimitiés personnelles.

3. Quelques revues éphémères publièrent les vers et exposèrent les théories des Parnassiens : la *Revue fantaisiste*, de Catulle Mendès (1861), la *Revue du Progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, de Xavier de Ricard (mars 1863-mars 1864), *L'Art*, de Xavier de Ricard (2 nov. 1865-6 janv. 1866). — Puis parurent successivement les 3 volumes du *Parnasse contemporain* : 1866 (40 collaborateurs) ; 1871 (le volume était prêt en 1869 ; 46 collaborateurs) ; 1876 (des poètes de toutes les Écoles y ont collaboré). — L'*Anthologie des poètes du XIX*e *siècle* de Lemerre (4 volumes in-8° ; t. I, 1887) fait une large place aux Parnassiens.

Les salons de Mme de Ricard et de Nina de Callias, le salon de Mme Sabatier (décrit dans *Sylvie*, de Feydeau, vers 1865), les « thés sans thé de l'Homme qui bêche » (l'éditeur Lemerre), surtout les samedis de Leconte de Lisle, continués par Heredia (quand Heredia s'installa à l'Arsenal, ses réceptions furent reportées au dimanche), réunissaient les poètes du Parnasse.

Il faut aussi citer divers cafés et surtout la Brasserie des Martyrs (voyez à ce sujet Gustave Kahn, *Villiers de l'Is le-Adam*, Mercure de France, 15 juillet-1er août 1922 ; Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis*, p. 125-133). Mais Leconte de Lisle, pour ne citer que lui, ne fréquentait pas ce genre d'établissements.

4. Heredia, parlant des samedis de Leconte de Lisle, disait : « On y allait comme les Musulmans vont à la Mecque » (Huret, *Enquête*, p. 311). — Sur les sujets de conversation et de discussions des « samedis », voyez Calmettes, *Leconte de Lisle*, p. 242. — Un détail donne la couleur générale du salon : Heredia, qui avait la manie de se présenter comme un homme du monde, avait été surnommé ὁ ἄνθρωπος τοῦ κόσμου ou, par abréviation, ὁ ἄνθρωπος. Le milieu était très intellectuel.

Plus solennellement, dans la *Préface* des *Trophées*, dédiés à Leconte de Lisle, Heredia écrivait : « Vous enseigniez aux jeunes poètes, avec les règles et les subtils secrets de notre art, l'amour de la poésie pure et du pur langage français. »

vers et..... la noblesse de la pensée est incalculable.[1]» Fernand Gregh, jugeant avec plus de recul, a pu conclure : « Le point de départ et le point d'arrivée du Parnasse, c'est : Leconte de Lisle.[2]»

Leconte de Lisle avait une personnalité bien marquée. Il était dur pour ses adversaires : « C'est une aventure dangereuse que de troubler, dans les mares stagnantes, la quiétude des grenouilles jeunes et vieilles », écrivait-il[3]. Il était terrible pour ses ennemis : « Quant aux insultes imbéciles qui se sont soulevées autour de moi comme une infecte poussière, elles n'ont fait que saturer de dégoût la profondeur tranquille de mon mépris.[4]» Dans une lettre familière, il s'exprimait avec moins de retenue et plus d'énergie encore. « Je vois d'ici la mine de verrat effarouchée d'un Sarcey quelconque lisant ce sonnet miraculeux [*Sur un Marbre brisé*], et devenant enragé du coup. On le mettrait au cabanon, sans papier, encre ni plume, et vous auriez ainsi accompli simultanément une œuvre d'art originale et une action digne de louange. Dédiez ces bonnes rimes au dit Francuistre, et perturbez l'épaisse cervelle de ce vieux pion libéré.[5]» Il n'était pas tendre pour ses amis, et les poètes qui venaient chercher des conseils et lire leurs vers craignaient de voir se dessiner « sur l'arc dangereux de ses lèvres le plus empenné de ses sourires », comme disait Heredia[6].

Les théories de Leconte de Lisle sont exposées dans ses préfaces et dans quelques articles[7]. Très tranchante, violente même, l'expression de Leconte de Lisle dépasse souvent sa pensée, et il est nécessaire d'apporter quelque tempérament à la netteté crue d'un certain nombre de ses formules.

Le Parnasse continue le Romantisme. — Il est tout d'abord indispensable d'insister sur un point essentiel : le Parnasse continue le Romantisme. Dans son discours sur Victor Hugo, Leconte de Lisle

1. *Lettre* à Coppée, 2 déc. 1866 (*Revue hebdom.*, 31 août 1912, p. 651). — Cf. *Testament poétique*, *Introd.*, p. 23-24.

2. *Revue de Paris*, 1896 (février), t. I, p. 662. — Voici comment Banville, un romantique, esquissait dans sa *Ballade joyeuse* le tableau de la poésie française :

> Gautier parmi ces joailliers
> Est prince, et Leconte de Lisle
> Forge l'or dans ses ateliers ;
> Mais le Père est là-bas, dans l'île.

Cité par Ibrovac, *op. cit.*, p. 113.

3. Leconte de Lisle, *Vigny*, 1864, p. 264.

4. *Ibid.*

5. Leconte de Lisle à Heredia, 20 sept. 1880, dans Ibrovac, *J.-M. de Heredia*, p. 299, n. 2.

6. *Lettre* à André de Guerne, 19 nov. 1881, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 182.

7. *Préface* des *Poèmes antiques* (1852). — *Préface* des *Poèmes et Poésies* (1855). — *Les Poètes contemporains*, dans *Le Nain Jaune* (1864) : *Béranger, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Auguste Barbier, Baudelaire.* — *Discours sur Victor Hugo*, prononcé à l'Académie française le 31 mars 1887. — Je cite ces textes d'après l'édition Lemerre in-12 (p. 215-309).

résume brièvement toute l'histoire de la langue et de la littérature française : la Pléiade « tente avec éclat un renouvellement des formes poétiques.... ; mais sa langue n'est pas faite » (p. 290) ; au XVIIe siècle, « les esprits, avides d'une discipline commune, s'imposent bientôt d'étroites règles, souvent arbitraires, qu'ils tiennent à honneur de ne plus enfreindre... Il semble que tout a été pensé et dit, et qu'il ne reste aux poètes futurs qu'à répéter incessamment le même ensemble d'idées et de sentiments dans une langue de plus en plus affaiblie, banale et décolorée..... »[1]. Le romantisme apparaît comme la véritable renaissance intellectuelle : « Enfin, messieurs, à cette léthargie lyrique de deux siècles succède un retour irrésistible vers les sources de toute vraie poésie, vers le sentiment de la nature oubliée, dédaignée ou incomprise, vers la parfaite concordance de l'expression et de la pensée qui n'est elle-même qu'une parole intérieure, et la renaissance intellectuelle éclate et rend la vie à l'art suprême.[2] »

Toutefois le Parnasse se présente comme une réaction contre le Romantisme[3]. S'il est vrai que l'on ne se proclame classique que contre quelqu'un, Leconte de Lisle, nouveau Malherbe, a inauguré, en s'opposant à Musset, à Lamartine, à Vigny et à Hugo, un classicisme nouveau.

MUSSET. — Leconte de Lisle est dur pour Musset, « ce poète médiocre, artiste nul[4] ». Mais cette boutade féroce, comme il arrive souvent, ne représente pas exactement le fond de sa pensée. Calmettes énumère la liste des défauts que Leconte de Lisle relevait dans l'œuvre de Musset ; mais, dans un article du *Nain Jaune*, il lui reconnaissait du génie[5].

LAMARTINE. — Lamartine est à peine mieux traité que Musset. Leconte de Lisle critique sa versification « fluide et fade, d'une harmonie flasque et banale »[6]. « Le vers des *Méditations*, ample et mou, n'a ni ressort ni flamme. La lymphe en gonfle les contours onctueux. Son énervement le contraint de s'en remettre au vers qui le suit du soin

1. Leconte de Lisle, *Disc. V. Hugo*, p. 290.
2. *Id.*, p. 290-291.
3. Dès 1843, un petit Cénacle, celui de Laurent Pichat, connu par Eugène Manuel, reconnaissait Victor Hugo comme maître, mais rêvait d'un art plus exact et plus serré. Il comprenait, avec Pichat et Manuel, L. Chevreau, Pitre-Chevalier, Louis Ulbach (David Sauvageot, dans l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française* de Petit de Julleville, t. VIII, p. 4, n. 1).
4. Dornis (Jean), *Essai sur Leconte de Lisle*, p. 257.
5. Calmettes (Fernand), *Leconte de Lisle et ses amis*, p. 103-106.
6. Leconte de Lisle, *Baudelaire*, p. 282.

de le soutenir, et tous fondent l'un dans l'autre, à pleine strophe.[1] » *Jocelyn* n'est pas moins sévèrement apprécié que les *Méditations* : « Sauf de rares morceaux pleinement venus, il y a dans ce gémissement continu une telle absence de virilité et d'ardeur réelle, cette langue est tellement molle, efféminée et incorrecte, le vers manque à ce point de muscles, de sang et de nerfs, qu'il est impossible d'en poursuivre la lecture et l'étude sans un intolérable malaise.[2] » Considérant dans l'ensemble l'École lamartinienne, sujets et exécution, il conclut : « Ce sont des lieux communs propices à des développements indéterminés. Il en résulte que la mélopée lyrique en elle-même n'est plus qu'une longue lamentation musicale non rythmée qui se noie finalement dans les larmes.[3] »

Mais ceci s'applique surtout aux médiocres imitateurs de Lamartine. En province, d'innombrables poètes lamartiniens — sans compter les poétesses — exploitaient sans pudeur les procédés du maître ; à Paris, l'École du cœur n'était pas moins florissante. Ce n'était, après les magnifiques cris de douleur d'un Lamartine et d'un Musset, que larmes simulées et gémissements d'emprunt[4]. C'est contre la banalité et la vulgarité de ce procédé nouveau que s'élève Leconte de Lisle[5].

1. Leconte de Lisle, *Lamartine*, 1864, p. 252.
2. *Id.*, p. 254.
3. *Id.*, p. 253.
4. Sur les « lamartiniens » de province, consulter Brun (A.), *Le Romantisme et les Marseillais* (Aix-en-Provence, Impr. Universitaire, 1939, in-8°, 214 p.), p. 25, 31-33, etc. — Musset fut le poète préféré des milieux mondains du Second Empire.
5. « La poésie a ses bas-fonds, ses bagnes particuliers, où beaucoup d'intelligences mal venues ou perverties riment perpétuellement, sous prétexte de cœur humain et de sincérité, toutes les inepties qui traînent dans les ruisseaux impurs de la banalité, tous les détritus depuis longtemps balayés dans les gémonies de l'Art » (Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 240). C'est aussi la signification du célèbre sonnet des *Montreurs*, dont je donne ici le premier état :

Comme un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !

Autour de son opprobre ameutant la cité,
Bateleur enfiévré de louange grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
Que Dieu fit à l'amour comme à la volupté.

Ah ! misérable siècle, en ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je *n'avilirai* pas mon ivresse ou mon mal ;

Je ne livrerai pas mon mal à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées
(*Revue Contemporaine*, 30 juin 1862, p. 796).

Cf. *Poèmes barbares*, p. 221. Les passages soulignés sont ceux qui ont été atténués plus tard par le poète. Comparez Coppée :

Dédaignant la douleur vulgaire
Qui pousse des cris importuns.....
(*Poésies*, 1864-1869, p. 6)

Il a été facile à Heredia de montrer que le maître n'a pas toujours été impassible[1] ; parmi les Parnassiens, Mme Ackermann, pour ne citer qu'elle, peut être considérée comme un poète « du cœur ».

Leconte de Lisle proteste aussi, et avec juste raison, contre le mépris de la forme (et même de la grammaire) qu'avaient affecté les poètes du cœur ; confiants dans l'inspiration, ils négligeaient le métier : « Ils puisent leur génie dans leur cœur, et s'ils daignent sacrifier au rythme et à la rime, ils ne dissimulent point le mépris que ces petites nécessités leur inspirent, en composant, d'inspiration, des vers d'autant plus sublimes qu'ils sont plus mauvais.[2] »

Il précise ailleurs : « L'héroïque bataillon des élégiaques verse moins de pleurs réels que de rimes insuffisantes. Le goût public les encourage dans l'exercice de cette profession immorale dont le premier mérite est d'être à la portée de tous.[3] »

Leconte de Lisle a d'ailleurs nettement marqué qu'il ne confondait pas Lamartine dans la foule de ses misérables disciples : « M. de Lamartine laissera derrière lui, comme une expiation, cette multitude d'esprits avortés, loquaces et stériles, qu'il a engendrés et conçus, pleureurs selon la formule, cervelles liquéfiées et cœurs de pierre, misérable famille d'un père illustre.[4] » Leconte de Lisle, poète « marmoréen », si je puis dire, ne pouvait guère apprécier les qualités de fluidité de la poésie lamartinienne, non plus que l'aimable et savante négligence d'un Musset : il lui fallait faire effort pour comprendre et sentir ces beaux génies, et il devait se montrer impitoyable pour leurs médiocres suiveurs.

Vigny. — Je n'insisterai pas sur les reproches que Leconte de Lisle adresse à Vigny ; comme lui, nous regrettons de rencontrer trop souvent, en particulier dans *Éloa*, les fausses beautés de l'École néo-classique : « L'exécution est d'une élégance un peu molle et onctueuse. *Éloa* rappelle de trop près certaines vignettes britanniques..... Une sorte de vapeur rose et lactée enveloppe, du premier vers au dernier, les péripéties gracieuses du poème.....[5] ».

et Bouilhet

> Je déteste surtout le barde à l'œil humide
> Qui regarde une étoile en murmurant un nom,
> Et pour qui la nature immense serait vide
> S'il ne portait en croupe ou Lisette ou Ninon....
>
> L'Art saint me paraît propre à toute autre besogne....
> (*Œuvres*, p. 35).

1. Voyez aussi Calmettes, *op. cit.*, p. 82-84.
2. Leconte de Lisle, *Baudelaire*, p. 282-283.
3. Id., *Lamartine*, p. 253.
4. *Id.*, p. 256.
5. Id., *Vigny*, p. 268.

Il n'est que trop juste aussi de constater que la forme, chez Vigny, n'est pas toujours à la hauteur de la pensée : « Une incurable élégance énerve bien souvent les créations du poète français ; car il est visible que la timidité de l'expression ne rend pas, très fréquemment, la virilité de la pensée. On sent que l'artiste n'est point le maître despotique de son instrument.[1] »

HUGO. — Le cas de Victor Hugo est tout différent. Dans ses écrits et dans sa conversation, Leconte de Lisle n'a pas cessé de proclamer que Hugo était « le plus prodigieux poète lyrique[2] ». Mais il ne lui pardonnait pas sa philosophie simpliste, son ignorance de l'histoire, l'abondance excessive de ses descriptions, l'artifice des décors, la répétition continuelle des mêmes effets, l'abus des antithèses, de trop nombreuses négligences[3]. Toutefois, comme écrivain et comme versificateur, Leconte de Lisle est le disciple de Victor Hugo, tout au moins de ce Victor Hugo qui avait jadis donné l'exemple — et peut-être la formule — de l'Art pour l'Art[4].

LES BOUSINGOS. — Mais Leconte de Lisle renie les ultras du troisième Cénacle, les Petrus Borel et les Philothée O'Neddy qui, considérant la *Préface de Cromwell* comme la Loi et les Prophètes, avaient poussé jusqu'au bout les conséquences de la révolution romantique. Bousingos et bohèmes n'avaient pas disparu : Amédée Pommier reste pour nous le type de ces dévoyés. Est-ce à lui que pensait Leconte de Lisle, quand il écrivait, en 1852 : « Les derniers adeptes [de la poésie moderne] tentent une sorte de néo-romantisme désespéré, et poussent aux limites extrêmes le côté négatif de leurs devanciers. Jamais la pensée, surexcitée outre mesure, n'en était venue à un tel paroxysme de divagation. La langue poétique n'a plus ici d'analogue que le latin barbare des versificateurs gallo-romains du cinquième siècle.[5] »

L'École parnassienne accepte donc la renaissance romantique;

1. Lecomte de Lisle, *Vigny*, p. 269.

2. Leconte de Lisle à Heredia, en 1883 (Ibrovac, *op. cit.*, p. 144). — Voyez aussi Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Victor Hugo*, p. 260-261, p. 293. — Cf. enfin : « Lorsque Heredia me parlait de lui [Hugo], sa voix de cuivre prenait des intonations mystiques » (J. H. Rosny, *Comœdia*, 22 déc. 1920).

3. Calmettes, *op. cit.*, p. 106-107. (Cf. p. 317-322.)

4. Dans *William Shakespeare*, Hugo a protesté qu'il n'avait jamais écrit le mot : *l'Art pour l'art.*

5. Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 220. — Au lyrisme divaguant s'oppose le lyrisme «avili, humilié », des Lakistes anglais : ne voyant que leur province, que leur canton, ils tournent au réalisme. Les intransigeants du Parnasse (Villiers de l'Isle-Adam) appelaient Coppée un « Lakiste du faubourg » (Calmettes, *op. cit.*, p. 171-172).

mais elle se présente comme une réaction contre les grands maîtres du mouvement, à l'exception de Gautier.

BÉRANGER. — En particulier, Leconte de Lisle repousse avec indignation l'idée que le poète puisse devenir une « trompette de carrefour ». La trompette de carrefour, c'est Béranger. Leconte de Lisle lui reproche ses conceptions viles, la recherche d'une popularité facile, sa médiocrité de forme : « [Le grand artiste] porte à la majesté de l'art un respect trop pur..... pour mettre la langue sacrée au service des conceptions viles. Le clairon de l'archange ne se laisse pas emboucher comme une trompette de carrefour.[1] » Leconte de Lisle précise : « Auguste Barbier n'a rien de commun, assurément, avec cette lie des poètes. Ce n'est point un quêteur de réclames et de popularité.[2] »

Il ne manque jamais de souligner son mépris pour les « mirlitons nationaux », les « refrains de guinguette ». Poète national, s'écrie-t-il, le titre est beau, porté par Shakespeare ou par Dante, mais on le pollue en le décernant « à des rimeurs vulgaires, ou pis encore, à des ménétriers d'occasion »[3]. Et, à propos de Lamartine, Leconte de Lisle souligne que « la célébrité de M. de Lamartine n'est point de la popularité. Un poète ne saurait être populaire, en France, qu'à cette inexorable condition de rimer des chansons à boire ou de combiner les palpitantes péripéties de quelque complainte immonde »[4]. L'article sur Béranger n'est qu'un éreintement continuel de « ces odes-chansons qui ne sont ni des odes ni des chansons »[5] ; « rien ne revit dans ces maigres pamphlets à refrain, pauvrement conçus, pauvrement écrits.....[6]. »

Mais en condamnant Béranger, et d'autres chansonniers plus médiocres encore, tels que Désaugiers, Leconte de Lisle vise aussi tout poète qui écrit pour le vulgaire.

« PLÈBE INTELLECTUELLE » ET « PEUPLE ». — Il est nécessaire ici de distinguer de la plèbe intellectuelle[7] le peuple lui-même. Leconte de Lisle, amoureux des formules tranchantes, a pu laisser supposer qu'il

1. Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 241. — Cf. : « Quant à ceux qui s'enorgueillissent de n'être que de simples machines à vers, et dont l'ambition consiste à devenir quelque trompette publique, pendue à l'angle des rues, et dans laquelle soufflent le vent et la multitude, je les abandonne de grand cœur aux applaudissements de la critique » (*Id.*, *Aug. Barbier*, p. 276-277).
2. *Ibid.*, p. 277.
3. *Id.*, *Victor Hugo*, p. 258.
4. *Id.*, *Lamartine*, p. 254.
5. *Id.*, *Béranger*, p. 246.
6. *Id.*, *Ibid.*, p. 245.
7. L'expression est de Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 241 (1864).

faisait cette confusion ; elle l'eût indigné. De Laprade exprime les théories de l'École quand il écrit :

> Jamais je n'ai flatté, pour un succès facile,
> *Le vulgaire* au vrai beau par orgueil indocile.....[1].

Puis, s'adressant au poète, de Laprade l'interpelle ainsi :

> Et tu t'es mis à l'œuvre, épris d'un idéal,
> Espérant à *la foule*
> Faire un jour adorer le glorieux métal
> Dont ton âme est le moule[2].

Qu'est au juste cette plèbe intellectuelle? Ménard nous en donne un aperçu : « Je suis abitué à ètre seul de mon avis et je m'en console, sachant que les paradoxes de la veille deviènent les axiomes du lendemain et les banalités du surlendemain. C'est seulement qand les idées arivent à cète dernière fase d'évolucion q'èles sont acceptées par les fames, les fonxionaires, les journaux prépondérants et les académies.[3] » Calmettes, reproduisant la pensée, sinon les paroles mêmes de Leconte de Lisle, oppose au bas public littéraire, à la tourbe boulevardière, « la foule, dont l'âme confuse a des réserves de virginité qui lui permettent de vibrer aux choses héroïques et de s'élever jusqu'aux sublimes émotions lorsqu'elle rencontre de bons éducateurs[4] ». Leconte de Lisle, énumérant à Heredia tous les malheurs qui affligent les Parisiens : les maisons du boulevard Saint-Michel qui disparaissent dans les catacombes, etc., ajoute : « Legouvé écrit dans *Le Temps*, Nisard n'est pas mort et Bornier fait une tragédie.[5] » Ce sont là trois « plébéiens » de marque[6]. Aux faiseurs de tragédie et aux professeurs, il faut joindre les critiques ; la critique « n'ouvre le sanctuaire de sa bienveillance qu'à la cohue banale des pseudo-poètes »[7].

L'ÉCOLE DU BON SENS. — Nous devons aussi classer dans la plèbe intellectuelle l'École du bon sens tout entière.

L'École du bon sens n'intéresse pas l'historien de la langue : Ponsard, « le Messie du bon sens[8] », ne mérite que l'oubli où il est tombé.

1. *Symphonies, Dédicace*, p. 4.
2. *Id.*, A P. Chenavard, p. 57.
3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 10. — Je respecte scrupuleusement l'orthographe personnelle de Ménard.
4. *Op. cit.*, p. 174 et n. 1.
5. *Lettre* du 9 septembre 1880, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 142
6. Il faut y ajouter Sarcey (voyez p. 236).
7. Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 239 (1864).
8. Calmettes, *op. cit.*, p. 25. — « Pour ma part », disait Ponsard, « je n'admets que *la souveraineté du bon sens ;* je tiens que toute doctrine ancienne ou moderne doit être continuellement soumise à l'examen de ce juge suprême » (Préf. d'*Agnès de Méranie*).

Leconte de Lisle a fait quelques allusions dédaigneuses à cette École : « Une École récente s'est élevée, restauratrice un peu niaise du bon sens public, mais qui n'est pas née viable, qui ne répond à rien et ne représente rien qu'une atonie peu inquiétante[1]. » Parlant de Hugo, il ajoute : « La grandeur et la beauté de cette légende tragique [*Les Burgraves*] ne furent pas comprises. Une réaction passagère, insignifiante en elle-même et quant à ses résultats prochains, sévissait à cette époque et pervertissait le goût public.[2] » Il n'avait d'ailleurs que mépris pour le bon sens « gaulois » lui-même : « Nous habitons un climat tempéré, nous sommes honnêtes et modérés, nous ne sommes ni grands ni petits, nous sommes doués du bon sens gaulois ; mais hélas ! la poésie est un excès dont nous ne nous rendrons jamais coupables.[3] »

L'ÉCOLE UTILITAIRE. — L'École utilitaire, aux yeux des Parnassiens, n'avait pas plus de prestige que l'École du bon sens. Leconte de Lisle ne manque pas d'égratigner en passant les « cuistres de la rime et de la prose »[4] : « [l'enseignement moral de la poésie] consiste à répandre dans le vulgaire, à l'aide du rythme et de la rime, un certain nombre de platitudes qu'elle [la critique] affuble du nom d'idées »[5]. Il revient sur ce sujet : « On stigmatise volontiers la théorie de l'art pour l'art, dans cette heureuse époque de l'industrie littéraire en pleine culture, de succès bouffons, de prédications utilitaires et de recettes destinées à l'amélioration des espèces bovine, ovine, chevaline et humaine.[6] »

L'ÉCOLE MODERNISTE. — Il existait enfin une École moderniste, entichée de « descriptions enthousiastes de mécaniques » (Leconte de Lisle, *op. cit.*, 1864, *Baudelaire*, p. 280) : Maxime du Camp avait, entre autres, consacré un poème à *La Locomotive*. Leconte de Lisle n'éprouvait aucune sympathie pour ce genre d'expérience : « Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement » (*Id.*, p. 226, 1855). Et il faut avouer que les vers où la locomotive vante ses propres mérites n'ont rien d'émouvant. Médiocre artiste, Maxime du Camp n'était pas dénué d'idées : si les

1. Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 220-221.
2. *Id.*, *Disc. Hugo*, p. 302. — Avec Ponsard, cette École bourgeoise comprenait Émile Augier, Jules Sandeau, puis Octave Feuillet.
3. *Id.*, p. 260.
4. *Op. cit.*, *Aug. Barbier*, p. 272 (1864).
5. *Op. cit.*, *Avant-Propos*, p. 239.
6. *Op. cit.*, *Aug. Barbier*, p. 272.

Chants modernes sont oubliés, la préface, qui annonce et justifie Verhaeren, n'est pas négligeable.

La « sainte Poésie ». — Dès 1839, Sainte-Beuve, dans un article intitulé *De la littérature industrielle*, avait gémi sur la situation de la littérature « libre », qu'il opposait aux publications de l'Académie des Inscriptions et de l'Université : « Ce champ libre qui a formé jusqu'ici le principal honneur de la France, qu'en a-t-on fait?..... Jamais il ne lui arriva d'être envahi, exploité, réclamé à titre de possession, par une bande si nombreuse, si disparate et presque organisée, comme nous le voyons aujourd'hui, et avec cette seule devise inscrite au drapeau : *Vivre en écrivant* ![1] » La situation était pire en 1852. A côté de cette « bande organisée », que reste-t-il, d'après Leconte de Lisle : « Les maîtres [de la poésie moderne] se sont tus ou vont se taire, fatigués d'eux-mêmes, oubliés déjà, solitaires au milieu de leurs œuvres infructueuses.[2] » Il conclut : « La Poésie moderne, reflet confus de la personnalité fougueuse de Byron, de la religiosité factice et sensuelle de Chateaubriand, de la rêverie mystique d'Outre-Rhin et du réalisme des Lakistes, se trouble et se dissipe.[3] »

En 1864, il n'est guère plus optimiste : « On distingue encore un groupe restreint de poètes fort paisibles qui poursuivent leur route, contre vent et marée, parfaitement sourds aux imprécations des uns et peu surpris du silence ahuri de la foule. Ce sont de vrais artistes, sans vanité misérable et sans rancune puérile, convaincus et patients, patients à rompre le mutisme des imbéciles et à exténuer les poumons robustes des insulteurs.[4] » Et encore : « Les seules voix qui chantent..... tombent de hauteurs inaccessibles au vulgaire et viennent se perdre sans écho dans le bruit des locomotives et le hurlement de la Bourse.[5] »

La poésie se meurt dans un monde où elle n'a plus que faire, et où il n'y a plus de place pour elle. Et pourtant, la poésie est « chose sainte ». Le mot est d'Anatole France, dans un article consacré à Leconte de Lisle[6]. La formule se retrouve à peu près chez tous les Parnassiens.

Quand j'eus pris pour devoir la sainte Poésie,.....

écrit Laprade[7].

1. *Portr. contemp.*, éd. 1855, t. I, p. 489-490 (12 sept. 1839).
2. Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 220 (1852).
3. *Ibid.*
4. *Id.*, *Baudelaire*, p. 280-281.
5. *Id.*, *Béranger*, p. 244.
6. *Chasseur Bibliographe*, févr. 1867.
7. *Symphonies, Dédicaces*, p. 3.

Et Bourget :

> En ce siècle où les Dieux sont tous éteints, j'estime
> Que l'artiste est un prêtre, et doit, pour rester tel,
> Dévouer tout son cœur à l'Art, seul Dieu réel[1].

Tous les Parnassiens ont une haute idée du rôle social du poète. Après avoir assisté à la représentation de *Gringoire*, de Banville, Leconte de Lisle s'écrie indigné : « Le malheureux ! n'avoir su peindre qu'un mendiant ![2] »

D'ailleurs, la « langue rythmée » est supérieure à la prose, dit Leconte de Lisle : « *Moïse*, *Éloa*, *Le Déluge*, *La Colère de Samson*, *La Mort du Loup*, sont d'un ordre incontestablement supérieur à la prose du maître, quelque belle et sympathique qu'elle soit, non qu'il n'y ait ici peut-être une plus grande liberté d'allure, mais parce que la langue rythmée, bien que moins assurée, appelle un sentiment plus exquis des choses et s'en empreint forcément.[3] » « En fait de prose, tout est bien qui finit vite », ajoute-t-il[4]. Il est injuste pour lui-même : ferme, nette, expressive, riche de formules frappantes, sa prose est remarquable.

Il est donc indispensable, pense Leconte de Lisle, de sauver la poésie menacée de mort par une société bourgeoise et par un monde de plus en plus « a-poétique » ou même anti-poétique. Élèves de Hugo et de Gautier, partisans de la doctrine de l'Art pour l'Art, persuadés que la voie étroite et banale qui est celle du thème personnel et de ses variations doit être abandonnée au plus vite, méprisant la poésie utilitaire sous toutes ses formes, les Parnassiens, fortifiés par l'étude et l'initiation, veulent engager la poésie sur un chemin plus difficile et plus dangereux. La langue poétique sera assainie ; des formes plus nettes et plus précises seront créées : « le fond pensant et l'art auront recouvré la sève et la vigueur, l'harmonie et l'unité perdues »[5].

LES SUJETS. — Les théories de Leconte de Lisle sont assez étroites. Il considère que les sujets anciens sont plus intéressants que les sujets

1. Bourget, *Poésies*, 1872-1876 ; *L'Art*, p. 71. — Cf. Banville : « La Poésie est à la fois Musique, Statuaire, Peinture, Éloquence ; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles...... ; aussi est-elle le seul art complet, nécessaire, et qui contienne tous les autres, comme elle préexiste à tous les autres » (*Traité de Versification*).

2. Calmettes, *op. cit.*, p. 37. — Toutefois la phrase souvent citée : « Personne ne fera les vers mieux que nous, mon ami, personne », n'est pas dictée à Leconte de Lisle par un orgueil démesuré. Elle est suivie de celle-ci : « J'ose le déclarer sans forfanterie, et surtout sans modestie. » Toute la lettre est écrite sur un ton de plaisanterie. Il s'agissait de « remonter » Heredia, « un peu découragé pour l'instant » (Leconte de Lisle à Heredia, 23 mai 1890, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 148).

3. Leconte de Lisle, *op. cit.*, *Vigny*, p. 266-267.

4. *Id.*, *Avant-Propos*, p. 237 (1864).

5. *Id.*, p. 221 (1852).

modernes[1] (pour la forme, il croit « que les Ioniens et les Latins possédaient deux idiomes[2] bien supérieurs aux langues modernes en richesse, en clarté et en précision »). Il a surtout une prédilection marquée pour les grands sujets ; il se réjouit quand Mendès publie *Hesperus*[3]. Il ne s'écarte guère, dans ses œuvres, de ces principes. Mais quand il s'agit de ses disciples, il accepte tous les sujets, même les plus minces, et il n'a jamais excommunié les bouffonneries d'un Banville[4].

LA PERFECTION DE LA FORME. — Pour Leconte de Lisle et pour l'École parnassienne, ce qui est essentiel, c'est la perfection de la forme[5] :

La nouvelle génération poétique, bien convaincue que la rêverie et les négligences de forme sont les signes caractéristiques de l'enfance dans l'art, se distingue surtout par un culte sévère de cette forme tant dédaignée et par la précision mathématique de ses idées. Le nom de *Puritains* que lui donna un jour M. Sainte-Beuve lui conviendrait, sans l'interprétation religieuse à laquelle il pourrait donner lieu, car elle ne reconnaît d'autre religion que celle de l'art[6].

1. « Je crois..... qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains » (*Id.*, p. 233 ; 1855).

2. *Ibid.*

3. « C'est décidément une fort belle chose. Il y a des vers admirables, trop de détails et d'ornementation çà et là, mais une élévation constante de pensées et de sentiments et une vraie émotion mystique très haute. Ce sera son début réel dans l'art sérieux et un début des plus remarquables » (Leconte de Lisle à Heredia, 12 juil. 1869, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 108-109).

4. « Qu'il use en pleine et absolue liberté [le satirique] de toutes ses ressources ; qu'il soit, à son gré, grave, éloquent, bouffon, brutal, spirituel, passionné : l'espace sans frontières de la poésie est à lui » (*op. cit.*, *Aug. Barbier*, p. 274 ; 1864). — Restent interdits, naturellement, les vers « sermonneurs » et « les plates maximes à l'usage du troupeau banal » (*Ibid.*).

5. C'est aussi une théorie chère aux Parnassiens que les sujets poétiques sont toujours les mêmes : « Depuis Homère, [la poésie] n'a rien inventé, hormis quelques images neuves pour peindre ce qui a toujours été » (Heredia, *Disc. à l'Académie*). — Cf. aussi ce que dit Mme Ackermann : « Ce que j'ai écrit n'est ni très personnel, ni très neuf. Bien d'autres ont déjà pensé tout cela. Mon seul mérite est d'avoir extrêmement soigné la forme » (Cité par Dumesnil, *Réalisme*, p. 326). Anatole France soutenait que l'art, pour être original et neuf, doit renoncer au fond pour s'attacher exclusivement à la forme (Calmettes, *op. cit.*, p. 214).

Il est utile de noter deux théories — d'ailleurs discutables — qui sont chères aux poètes parnassiens ; comme elles portent sur le fond, elles sont hors du cadre de notre étude : « Partout où nous trouvons un vrai rythme et une vraie mélodie dans les phrases, il y a aussi quelque chose de bon et de profond dans la pensée » (Coleridge, dans un carnet de Leconte de Lisle, cité par Jacques Patin, *Figaro*, 28 avril 1928). — « L'originalité est une chose d'apprentissage, ce qui ne veut pas dire une chose qui peut être transmise par l'enseignement » (Gautier, *Notice sur Baudelaire*).

Pour les Parnassiens, il y a une union étroite entre le fond et la forme. Que la puissance de la pensée réussisse à créer une forme parfaite, la chose est possible ; il serait plus dangereux de croire qu'une forme parfaite doive impliquer nécessairement une idée, quelle qu'elle soit. Il existe, hélas ! un mot *verbalisme* qui signifie tout le contraire. Il est d'ailleurs à craindre que la phrase de Gautier ne soit un bel exemple de verbalisme : qu'est-ce que cette originalité qui ne peut s'enseigner, mais qui peut s'apprendre ?

6. *L'Art* (1865). — Ce manifeste est-il de Xavier Ricard ? M. Martino constate qu'il est « une marqueterie d'expressions de Leconte de Lisle » (*Parnasse et Symbolisme*, p. 67).

Heredia a résumé ce que l'École parnassienne entendait par une forme parfaite quand il a jugé, en pleine séance académique, les *Odes* de M. de Mazade, son prédécesseur : « Il y manque l'invention de l'image, le goût des belles formes, le sens de la beauté et de la musique des mots, tout cet art complexe, naïf et savant, qui prète à l'éternelle poésie, suivant la nature et la qualité de l'artiste qu'elle inspire, un son nouveau, une nouvelle vie.[1] » La poésie est donc « un art qui s'apprend » ; elle a « ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contrepoint et son travail harmonique »[2].

Mais la forme que recherchent les Parnassiens est très particulière. Leconte de Lisle méprisait la mollesse de Lamartine et la facilité de Musset. Il reproche aux « belles inspirations » de Vigny de ne pas présenter « la certitude constante de la langue, la solidité du vers et la précision vigoureuse de l'image »[3]. En revanche, il admire, d'Auguste Barbier, des « vers superbes, spacieux, animés d'un mâle sentiment de nature et se ruant à l'assaut des hautes périodes »[4]. Baudelaire est remarquable « par la langue précise, neuve et brillante qu'il s'est faite »[5]. C'est surtout Victor Hugo que Leconte de Lisle cite comme modèle : les vers des *Burgraves* sont « spacieux et marmoréens, d'une facture souveraine »[6] ; les vers de *La Légende des Siècles* sont « admirables », « d'une solidité et d'une puissance sans égales, d'une langue à la fois éblouissante et correcte, comme tout ce qu'a écrit Victor Hugo, qui est aussi un grammairien infaillible »[7].

1. Heredia, *Trophées* (*Disc. à l'Acad.*), p. 226.

2. Leconte de Lisle, *Le Nain Jaune*, 1864 (Cité par Mme J. Dornis, *Essai sur Leconte de Lisle*, p. 292). — Il en résulte aussi que « l'Inspiration » passe au second plan : « Le poète idéal n'est point ce *vates* épileptique que l'on nous peint échevelé, les yeux hagards, émettant indéfiniment et d'un seul jet, sous l'inspiration de je ne sais quelle muse bavarde, des vers faciles ou incohérents, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et longuement ciselées » (*L'Art*, 1865, dans Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 67). C'est ce que Heredia exprimait par cette sentence : « Il y a des gens qui ont du génie. Moi, je n'ai que du talent. C'est plus rare » (Albalat, *Les « Samedis » de J.-M. de Heredia* ; *Rev. Hebdom.*, 4 oct. 1919, p. 69).

A la forme, il faut d'ailleurs ajouter la science : « l'art est une chose terrible aujourd'hui, car il faut tout savoir » (Heredia à Georges Lafenestre, 2 févr. 1872, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 405).

Les conseils que Leconte de Lisle donnait à Heredia sont particulièrement curieux « Faites donc des vers, bons ou mauvais ; écrivez à la diable. Si la chose ne vient pas du premier jet, vous n'aurez plus qu'à revoir, remanier, rajuster et polir, ce qui n'est rien. Quant à l'exécution définitive, je ne suis pas inquiet le moins du monde, sachant bien que vous vous en tirerez victorieusement » (Leconte de Lisle à Heredia, 12 juil. 1869, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 108. — Il s'agit du *Parnasse* de 1869).

3. *Op. cit.*, *Vigny*, p. 266 (1864).

4. *Id.*, *Auguste Barbier*, p. 276 (1864).

5. *Id.*, *Baudelaire*, p. 281 (1864).

6. *Id.*, *Disc. V. Hugo*, p. 302 (1887).

7. *Id.*, p. 298. — Cf. : « Que l'épigraphie vous tienne en joie et vous inspire de nouveaux vers fermes et lumineux, solides et sonores » (Leconte de Lisle à Heredia, 20 sept. 1880 [à propos du sonnet : *Sur un marbre brisé*] ; cité par Ibrovac, *op. cit.*, p. 299).

Pour Leconte de Lisle, le vers de Racine :

> Leur prompte servitude a fatigué Tibère,

est l'idéal de la beauté poétique. Qui n'admirait pas ce vers était jugé par lui incapable de rien comprendre à la poésie (Calmettes, *op. cit.*, p. 287).

Il soulignait, dans le *Serrement de Mains*, de Heredia :

> Mais l'honneur roidissant ses vieux muscles glacés,

« vers magnifique » ;

> Mais il ne daigne pas leur faire de réponse,

« très beau vers », « simple, noble, et carré par la base » (Ibrovac, *op. cit.*, p. 288).

Heredia disait à Édouard Champion : « Leconte de Lisle voyait l'antiquité comme déjà représentée dans un bas-relief de marbre.[1] »

L'enseignement de Leconte de Lisle. — Dans ses écrits, Leconte de Lisle s'est borné à des préceptes de caractère général[2]. En pratique, il donnait à ses disciples des conseils très précis, ce qui explique l'air de famille que présentent la plupart des poèmes de l'École parnassienne.

Tout d'abord, comme il est naturel de la part d'un artiste qui considérait les langues anciennes comme des « outils » poétiques supérieurs aux langues modernes, il recommande la couleur archaïsante et aussi, quand le sujet s'y prête, la couleur exotique. « Tous ceux qui ont un vrai sens littéraire applaudiront votre belle introduction et la solide langue semi-archaïque que vous avez inventée au plus grand profit du vieux chroniqueur.[3] »

Il corrige ou fournit des plans, indiquant les « tons » particuliers à chaque développement. Heredia voulait donner au *Parnasse* de 1869 une *Détresse d'Atahuallpa.* Leconte de Lisle lui conseille, pour l'unité

1. Champion (É.), *Entretien avec M. José-Maria de Heredia*, *Le Tombeau de Louis Ménard* (1902, p. 21-31). — Cf. ce que disait Gautier dans son *Rapport sur les progrès de la Poésie française depuis 1830* : « On n'y trouve pas [chez Leconte de Lisle] la grâce ionienne qui fait le charme du *Jeune Malade* » (1868). — Leconte de Lisle écrivait difficilement en vers. Il confie à Heredia : « Mes vers, si peu qu'ils valent, me demandent une telle tension d'esprit, et il est si rare que j'aie devant moi quelques jours de repos, qu'il m'est à peu près impossible de m'occuper à la fois des ennuis misérables de chaque jour et des intérêts politiques et religieux du XIIIe siècle » [Il s'agit de *Hiéronymus*]. *Lettre* du 24. sept. 1874, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 138.

2. Notons toutefois, à propos de Victor Hugo, cette indication : « L'antithèse et l'ellipse donnent à l'expression de sa pensée une profondeur concise qui trouble les intelligences peu averties » (*op. cit.*, *V. Hugo*, p. 261 ; 1864).

3. Leconte de Lisle à Heredia, 22 nov. 1877 (après la lecture de la *Véridique Histoire*).

de l'œuvre, de concentrer la scène dans la Chambre d'Or. L'introduction (dix à douze vers) sera sobre et concise. Le discours de l'Inca sera très orné. Les paroles de Pizarre seront rudes et insolentes. Puis le poète reprendra la parole pour une conclusion de même ton que l'introduction. « Le poème, ainsi composé, se tiendra de pied en cap.[1] »

Le poème une fois écrit, Leconte de Lisle l'épluche vers par vers, mot par mot. Le premier état du *Serrement de Mains* de Heredia n'exige pas moins de trois pages d'observations de détail.

Diego Laynez ne peut plus goûter aux viandes.

Ce n'est pas un vers. Le lecteur ne sait s'il doit faire la diérèse dans *Di-ego* ou dans *vi-ande.*

Il ne dort plus depuis que son chef blanc branla.

Mauvaise consonnance[2]. D'ailleurs les mots *blanc* et *tremblant* reviennent trop souvent dans le poème.

Pourquoi *Sanche*, *Alfonse*, *Diègue* à côté de *Diego*, *Ruy* ? « Cette hésitation dans les noms détruit le vrai caractère. » Etc., etc.[3].

Souvent Heredia pose des questions précises : A-t-on le droit, dans un même sonnet, de faire rimer *fort* avec *effort*[4]?

« Vous devriez bien me trouver une épithète pour remplacer *immense* dans *Les Montagnes* [le sonnet : *Aux Montagnes divines*]. Je tiendrais assez à ce que ce qualificatif commençât par un *i*, je passerais sur l'*a*, l'*o* ou l'*u*, s'il était absolument sublime.[5] »

Conclusion. — L'École parnassienne, régentée par un maître autoritaire et minutieux, s'est donc constitué une langue particulière, rigoureusement correcte, remarquable par sa fermeté et son éclat. Pas une impropriété, pas une cheville : la rime, toujours riche, souvent rare, semble se présenter d'elle-même[6]. Pas un détail inexact : le poète s'est

1. Ibrovac, *op. cit.*, p. 274.
2. Leconte de Lisle précise : « une consonnance rude, heurtée, peut produire, à l'occasion, un excellent effet ; mais ici le son est mou et gênant » (*Ibid.*).
3. *Id.*, p. 287-289.
4. *Lettre* du 22 août 1881 (*Id.*, p. 299).
5. Heredia à Leconte de Lisle, 22 août 1881 (*Id.*, p. 299).
6. Jean Aicard, dans son *Discours de réception à l'Académie*, le 23 déc. 1909, apprécie ainsi la versification des Parnassiens :

Cet art d'ajustage, de sertissage, cette habileté incomparable de l'ouvrier qui amenuise des bois légers, ou entaille un dur métal, et y pratique des mortaises imperceptibles auxquelles s'adaptent, avec une précision d'horlogerie, d'invisibles tenons, cette perfection de métier, grâce à quoi le versificateur, appelant à lui des rimes rares, imprévues, les accouple avec tant d'aisance qu'elles paraissent s'attirer d'elles-mêmes comme des colombes amoureuses, toute cette admirable façon d'écrire en vers, ce fut la loi du Parnasse.

fait historien et a consulté les travaux spéciaux. Toutes les couleurs, toutes les nuances, tous les tons sont employés ; tous les procédés de style sont utilisés, mais avec habileté et discrétion. Les Parnassiens sont, pour reprendre une expression de Fontanes, des « poètes de mots ». Chaque mot est voulu, réfléchi, pesé. L'historien a donc le droit — et le devoir — d'étudier la langue du Parnasse « au microscope ».

CHAPITRE III

L'ÉCOLE PARNASSIENNE

(*suite*)

Les romantiques s'étaient efforcés d'enrichir la langue de la poésie en étendant son domaine ; ils avaient inventé, — ou cru inventer, — la couleur des temps, la couleur des lieux et la couleur des milieux sociaux. Les Parnassiens les suivent dans cette voie : ils tentent d'annexer à la poésie deux disciplines nouvelles, la philosophie et la science ; ils font revivre toutes les civilisations, toutes les religions, ils décrivent tous les pays du globe. Ils le font avec une exactitude et un soin nouveaux : aucun d'eux ne se permettrait de considérer la *barcarole* comme une variété de « barque », aucun d'eux n'aurait l'idée de jongler avec les noms propres, appelant un mont d'un nom d'homme, ou réciproquement, sans souci des lieux et des temps. Artistes délicats, ils évitent les procédés grossiers des grands Romantiques, et surtout la répétition fréquente des mêmes procédés.

Poésie philosophique. Poésie scientifique. — En créant une poésie philosophique et une poésie scientifique, les Parnassiens ne faisaient que suivre les tendances de leur époque : le positivisme était alors en pleine faveur (Auguste Comte commence en 1839 la publication de son *Cours de philosophie positive*), et Renan avait imprimé *L'Avenir de la Science* (1848). Mais le problème n'était pas aisé à résoudre ; il fallait traduire en langue poétique les conceptions des philosophes et les découvertes des savants ; il fallait conserver la précision de la philosophie et de la science sans cesser pour cela d'être poète. Rien n'empêchait Mme Ackermann d'intituler une pièce de vers *Le Positivisme* (*Œuvres*, p. 91), Louis Ménard d'allécher son lecteur par les titres prometteurs d'*Eschatologie*[1], ou de *Thérapeutique*[2], ou Sully-Prudhomme de mettre en tête d'un de ses poèmes le mot *Évolution*[3].

1. *Poèmes et Rêveries*, Lemerre, 1876, p. 116.
2. *Id.*, p. 153.
3. *Œuvres, 1872-1878*, p. 78.

Mais comment traiter poétiquement ces sujets, assez inattendus dans un volume de vers ?

LES THÈMES PHILOSOPHIQUES. — Les thèmes philosophiques[1] de caractère général ou sentimental se prêtent aisément à l'expression poétique.

Toute forme s'en va, rien ne périt ; les choses
Sont comme un sable mou sous le reflux des causes ;
La matière mobile en proie au changement
Dans l'espace infini flotte éternellement..... [2].

Et sous l'infini qui l'accable,
Prosterné désespérément,
Il [l'homme] songe au silence alarmant
De l'Univers inexplicable ;
Le front lourd, le cœur dépouillé,
Plus troublé d'un savoir plus ample,
Dans la cendre du dernier temple
Il pleure encore agenouillé[3].

Le sombre pessimisme de Mme Ackermann a trouvé de beaux accents, injustement oubliés aujourd'hui.

Il est plus difficile d'exposer en vers des théories abstraites : Sully-Prudhomme s'y est essayé. Au point de vue poétique, ses vers sont d'une rare platitude ; au point de vue philosophique, on songe à quelque compendium à l'usage des candidats au baccalauréat :

Leibniz divise l'Être en milliers de génies,
Qu'il fait miroirs du monde, obscurs, troubles ou clairs,
Monades sans liens et cependant unies ;
Un Dieu, pour en former le meilleur univers,
D'avance en a réglé toutes les harmonies[4].

L'écrivain en vers se trouve nécessairement amené à utiliser les procédés de l'école de Delille ; il s'agit non plus d'ennoblir, mais de poétiser des sujets essentiellement prosaïques : l'image est le plus souvent chargée de ce soin, avec un résultat plus ou moins heureux.

Il [l'homme] verra découler des plus riches essences
Le flot limpide et sûr des belles conséquences[5].

1. Sully-Prudhomme a posé, dans la *Préface* du *Bonheur* (dédié à Gaston Paris), le problème de la poésie philosophique et de la poésie scientifique. Il s'agit de transposer dans la langue littéraire les grandes théories et les grandes découvertes (p. 137), le vers étant d'ailleurs « la forme la plus mnémonique ou la plus élégante » (p. 138). Médiocrement convaincantes, ces idées, qui rappellent celles des préfaces de Delille, étaient nettement opposées aux théories de Leconte de Lisle, ennemi de l'élégance et de « l'utilitarisme ».
2. Bouilhet, *Œuvres*, p. 129.
3. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 74.
4. *Id.*, p. 246 (*Le Bonheur*).
5. *Id.*, *1872-1878*, *Les Destins*, p. 232.

.....l'homme, fier néant, n'est qu'un des parasites
D'une sphère oubliée entre les plus petites,
Parasite à son tour des crins d'or du soleil.....[1].

C'est ainsi que la poésie philosophique devient l'occasion du développement regrettable d'une préciosité nouvelle. « Le flot limpide et sûr des conséquences », « les crins d'or du soleil », n'est-ce pas là le type même de l'ornement de style, de la fausse beauté ?

La philosophie offrira-t-elle au poète, à défaut d'idées ou d'images, son vocabulaire particulier ? Les termes de philosophie, en dehors des poèmes purement philosophiques, peuvent-ils servir à varier ou à enrichir le lexique traditionnel du poète ?

Il semble bien que non. Ces vocables, lourds et pédants de forme, essentiellement abstraits de signification, n'ont aucune couleur. Les Parnassiens n'ont pas réussi à donner à la littérature française l'équivalent de ce qu'est, pour la littérature latine, le poème de Lucrèce ; et la poésie, en général, n'a rien à gagner à la fréquentation des psychologues ou des métaphysiciens.

LES SUJETS SCIENTIFIQUES. — La poésie scientifique[2] se heurte aux mêmes difficultés. Si le poète recherche l'exactitude, il est plat :

Dans les combats légers de l'air avec la feuille,
Il [le chimiste] nous fait voir un gaz attaquant du charbon ;
La fleur même pour nous, depuis qu'il en recueille
L'âme sous l'alambic, ne sent plus aussi bon[3].

S'il veut rester poète, il devient vague, et telle page de Sully-Prudhomme doit se présenter à l'astronome comme une véritable devinette :

Mais la terre suffit à soutenir la base
D'un triangle où l'algèbre a dépassé l'extase ;
L'astronomie atteint où ne ment plus l'azur :
Sur des plafonds fuyants chasseresse d'étoiles,
Elle tisse, Arachné de l'infini, ses toiles
Et suit de monde en monde un fil sublime et sûr[4].

Dans les deux cas, la langue laisse une impression d'effort et d'artifice. Il est même arrivé à Sully-Prudhomme de surpasser les maîtres

1. Sully-Prudhomme, *1872-1878*, *Le Zénith*, p. 248.

2. Sur cette question, consulter Fath (Robert), *De l'influence de la Science sur la Littérature française dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Lausanne, 1901 ; Fusil (C.-A.), *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, 1918 (dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 333). — Il importe de distinguer de la poésie scientifique proprement dite les descriptions de locomotives, etc.

Dès 1854, Louis Bouilhet, avec *Les Fossiles*, a eu la prétention de créer une poésie scientifique.

L'Exposition universelle de 1855 a-t-elle exercé quelque influence sur la littérature?

3. Sully-Prudhomme, *1878-1879*. *La Justice*, *Prologue*, p. 67.

4. Id., *1872-1878*, *Le Zénith*, p. 253.

de la périphrase ; Delille eût été fier d'éviter avec une pareille élégance le mot de *baromètre* :

> Ils montent, épiant *l'échelle où se mesure*
> *L'audace du voyage au déclin du mercure*.....[1].

Mais pourquoi, dans le même poème, décorer successivement le *lest* du nom de *cendre*, puis de *poudre* ? Pourquoi, alors que Maxime du Camp intitulait un poème *La Locomotive*, éviter le terme banal de *chemin de fer* ?

> Cependant glissaient les campagnes
> Sous les fougueux rouleaux de fer.....[2].

Les sujets scientifiques sont donc dangereux. « L'art et la science ont bien de la peine à vivre ensemble », disait Ménard (*Lettres d'un mort*, p. 115). Mais le vocabulaire scientifique offre au poète de précieuses ressources : quantité de mots expressifs et sonores sont dignes d'entrer dans des vers. Évidemment Sully-Prudhomme emploie le mot *éther* avec un sens très différent du sens que lui donnent les physiciens, et ceux-ci ne doivent pas être peu étonnés de voir ce terme familier pour eux qualifié par les adjectifs *frais* et *rose* ; mais les vers sont fort jolis, et le mot d'*éther*, de sonorité claire et gaie, les relève par sa rareté :

> Pendant avril et mai, qui sont les plus doux mois,
> Les couples, enchantés par l'*éther* frais et rose,
> Ont ressenti l'amour comme une apothéose ;
> Ils cherchent maintenant l'ombre et la paix des bois[3].

Igné, *helminthe* ont chacun leur couleur particulière :

> Donc j'ai franchi les seuils clos de portes ignées
> Et j'ai pu vivre avec les Anges, trente années.....[4].

> Plus bas, une rondeur se gonfle et se resserre :
> *Helminthes* fourmillants d'un immonde viscère,
> Là pullulent, heureux, les Amants de la Chair[5].

Heredia s'est amusé à accumuler dans un quatrain quantité de termes de chimie et d'histoire naturelle :

> Et tout ce que le sel ou l'iode colore,
> Mousse, algue chevelue, anémones, oursins,
> Couvre de pourpre sombre, en somptueux dessins,
> Le fond vermiculé du pâle madrépore[6].

1. *1872-1878*, p. 254.
2. *Id.*, p. 15.
3. *Id.*, *Juin*, p. 70.
4. Mendès, *Hespérus*, p. 31.
5. *Id.*, p. 43.
6. Heredia, *Trophées*, *Le récif de corail*, p. 130.

Ces termes contribuent sans aucun doute à l'impression d'éclat et d'étrangeté que l'on ressent en lisant ces vers.

Si les essais philosophiques d'un Sully-Prudhomme n'ont guère servi qu'à prouver l'incompatibilité foncière de la poésie et de la philosophie, la fréquentation des savants, au contraire, a mis à la disposition des poètes un certain nombre de mots nouveaux, capables d'enrichir la langue littéraire. Aujourd'hui même, telle phrase d'André Gide reçoit son charme particulier du terme technique de « nucléole ». C'est en partie à l'École Parnassienne que notre littérature est redevable de cette précieuse ressource.

« Couleurs » et procédés de style. — Dans l'emploi des couleurs — couleur des temps, couleur des lieux, couleur des milieux sociaux — les Parnassiens marquent sur l'École romantique un progrès considérable.

Tout d'abord, ils ont singulièrement élargi le champ de leurs investigations. Mendès parcourt le monde entier à la recherche de sujets nouveaux : *Saläun* ou *le Petit Ermite*, est breton.

Or, de Dol à Kergloff, il n'est que bons chrétiens.....[1].

De l'Armorique, nous volons en Dalmatie :

Aux cavaliers de l'Est, mangeurs de viandes crues,
Qui vinrent comme roule un fleuve au temps des crues,
Éliache, le Domn des Dalmates, n'a pu
Résister, mur branlant par d'anciens chocs rompu[2].

L'horrifique histoire de Snorro et de Snorra se passe sous le soleil de minuit. Snorro dit à Snorra :

Comme la *polémoine* au flanc du glacier dur
Pour parfumer la neige ouvre sa fleur d'azur ;
Gardienne au cœur zélé des celliers économes,
Qui fermes ton *vadmel* aux yeux des jeunes hommes,
Et n'ouvre point l'oreille à leurs propos hardis,
Femme ! un fils te naîtra de moi, je te le dis[3] !

J'en passe.

Bouilhet apprend le chinois dans l'espoir de trouver des images nouvelles et des rythmes nouveaux. Tout n'est pas bénéfice dans ces

1. Mendès, *Contes épiques*, p. 55.
2. *Id.*, p. 76.
3. *Id.*, *Soleil de Minuit*, p. 19. — La *Polémoine*, type de la famille des polémoniacées, n'a rien de nordique. — *Vadmel* est un mot norvégien qui désigne une étoffe tissée à la maison.

acquisitions plus ou moins extraordinaires. Voici une chanson chinoise de Bouilhet :

J'écoutais les oiseaux fuir dans l'immensité,
Je regardais les fleurs comme nous immobiles,
Et mon cœur comprenait la grande vérité[1].

La couleur chinoise est peu sensible : Bouilhet n'avait pas besoin d'aller jusqu'à Pékin pour trouver des vers de ce genre.

En revanche, certains vocables chinois, quand ils ne sont pas imprononçables, sont nettement dépourvus de charme : *Ing-wha*, *Paï-lui-chi*, *tang-wang-fung*. Il y a bien des chances pour que ce quatrain ne rencontre jamais qu'un succès d'hilarité :

Au fond du cabinet de soie,
Dans le pavillon de l'étang,
« Pipi, popo ! » le feu flamboie ;
L'horloge dit : « Ko-tang ! Ko-tang ![2] »

La plus jolie des chansons chinoises de Bouilhet doit le plus clair de son intérêt à un faux-sens (d'ailleurs voulu). L'empereur-poète Vou-ti avait composé, sur une barque, une chanson assez mélancolique où chaque vers était interrompu par le choc des rames frappant l'eau : ha ! ha ! ha ! Bouilhet remplace ce bruit banal par une interjection sentimentale : ah !

Bois chenus, ah ! vent d'automne !
L'oiseau fuit, ah ! l'herbe est jaune !
Le soleil, ah ! s'est pâli !
J'ai le cœur, ah ! bien rempli !

Sous ma nef, ah ! l'eau moutonne,
Et répond, ah ! monotone,
A mon chant, ah ! si joli.

Quels regrets, ah ! l'amour donne !
L'âge arrive, ah ! puis l'oubli[3].

Mais il ne reste pas grand chose de spécifiquement chinois dans le poème.

Les meilleurs poètes parnassiens ont évité de donner au lecteur l'impression d'un dépaysement trop marqué, et lui ont épargné un coloriage trop brutal ou rehaussé, comme l'avaient fait trop souvent les romantiques de la première heure, de noms propres hérissés de

1. Bouilhet, *Œuvres*, p. 401.
2. *Id.*, p. 392.
3. *Id.*, *Chanson des rames*, p. 392.

consonnes, et de termes décidément inintelligibles. Ils ont atténué les couleurs. Bouilhet lui-même écrivait à Flaubert : « Je vais un peu à l'aventure sans me préoccuper de couleur locale, laquelle serait plaquée et romantique malgré moi. Je tâche d'éviter les mots à physionomie trop moderne : c'est de la couleur négative.[1] »

En revanche, ils ont précisé les nuances. Il n'y a plus de couleur « moyenâgeuse » : le poète distingue un moyen âge français, un moyen âge italien, un moyen âge espagnol, etc., etc., tous différents. Au XVIe siècle, Bouilhet fera revivre, dans sa *Conjuration d'Amboise*, le jargon des hommes de guerre, le jargon de la galanterie, le jargon des protestants, etc. Très soigneux et très scrupuleux, Leconte de Lisle créera, pour chacun de ses poèmes, une langue spéciale et un style spécial, fondés sur une étude approfondie des documents. Depuis quelque cinquante ans, une science nouvelle était née, la philologie. Au genre troubadour, les romantiques avaient substitué le genre mâchicoulis, moins niais, mais à peine plus authentique : vers 1850, la plupart des œuvres essentielles du moyen âge français sont à la disposition du lecteur cultivé. L'Inde est révélée au public français par Eugène Burnouf. La connaissance de la Grèce est entièrement renouvelée : deux poètes Parnassiens, Louis Ménard et Thalès Bernard, sont des philologues et des hellénistes. Il est devenu impossible de se contenter de brillantes et fantaisistes improvisations comme *Les Orientales*.

Par quels procédés les Parnassiens donneront-ils à leurs vers une couleur exacte?

LES LANGUES ÉTRANGÈRES. — Le moyen le plus simple — et le moins pratique — consiste à employer une langue étrangère. Dans son sonnet sur la Bretagne, intitulé *Armor*, Heredia fait parler un Breton en breton :

> Et l'homme, par delà le morne paysage
> Étendant un long bras, me dit : *Sell euz ar-mor*[2] !

C'est un cas exceptionnel : Heredia — qui d'ailleurs nous promène avec lui sur le sol de la France — veut sans doute nous donner (et il le fait avec une discrétion et une élégance parfaites) l'étymologie du mot breton « Armor ».

1. Bouilhet à Flaubert, 13 sept. 1859 (sur un drame espagnol : *Dolorès*), dans Letellier, p. 283. — Il est curieux de voir que l'adjectif « romantique », sous la plume de Bouilhet, est péjoratif.
2. Heredia, *Trophées*, *Armor*, p. 146. — Ces mots signifient : « Regardez la mer ! » Le lecteur peut le deviner.

LES NOMS PROPRES. — Viennent ensuite les noms propres. N'ayant pas de sens, ils ne peuvent gêner le lecteur, qu'il faut prévenir, toutefois, qu'il s'agit d'un nom d'homme, d'un nom de rivière ou d'un nom de montagne. Ici, il semble bien que les Parnassiens aient hésité. Heredia écrivait à Leconte de Lisle : « Ne trouvez-vous pas que les désignations de lieu enlèvent de la grandeur à l'apostrophe et que, plus générale, elle serait plus satisfaisante?[1] » Et il joignait à sa lettre une variante du sonnet *Aux Montagnes divines :*

Glaciers étincelants, pics de marbre, granits,
Précipices qu'ébranle un éternel tonnerre.....[2].

Leconte de Lisle ne semble pas avoir été convaincu par les raisons de Heredia, et le texte définitif des *Trophées* rétablit les noms propres :

Glaciers bleus, pics de marbre et d'ardoise, granits,
Moraines dont le vent, du Néthou jusqu'à Bègle,
Arrache, brûle et tord le froment et le seigle,
Cols abrupts, lacs, forêts pleines d'ombre et de nids[3] !

L'orthographe des noms propres. — Leconte de Lisle avait, sur l'orthographe des noms propres étrangers, des idées personnelles, peut-être inspirées de celles d'Augustin Thierry. Dans ses poèmes, le centaure Chiron a repris le K, et un accent circonflexe sur l'*o* contribue encore à lui donner « un aspect plus farouche ». Caïn, d'abord transcrit *Kaïn*, devient finalement *Qaïn*[4]. Gautier reconnaît que ces transcriptions présentent certains avantages[5]. Mais Leconte de Lisle ne fut pas suivi, même par ses plus fidèles disciples : Heredia, contrairement à ses conseils, a, dans la *Revanche de Diego Laynez*, laissé subsister la forme francisée *Rodrigue* (p. 165) à côté de la forme espagnole Diego Laynez. Il écrit *Hercule* et non *Héraklès*, de même que Flaubert préfère *Carthage* à *Karthadda* et *Hannibal* à *Han-Baal*. Bouilhet préférait même *Vénus* à *Aphrodite* : « Aphrodite, Éros, ... Arès, Zeus,

1. Ibrovac, *op. cit.*, p. 301.
2. *Id.*, p. 300.
3. *Trophées*, p. 86.
4. Du verbe hébraïque *qoûn*, « *acquérir* ». Selon la Genèse, Ève avait appelé son premier-né : « Celui qui est acquis. » Sur l'ensemble de la question, voyez Calmettes, *op. cit.*, p. 324-328.
5. Elles sont bien dans l'esprit des Vaillants de 1830 :

Le centaure Chiron a repris le *K*, qui lui donne un aspect plus farouche, et les noms de lieux ne se produisent dans les vers du poète qu'avec leur véritable orthographe et leurs épithètes traditionnelles. Ce sont là sans doute des détails purement extérieurs, mais qui ne sont pas indifférents. Ils ajoutent à la beauté métrique par leur harmonie et leur nouveauté ; leurs désinences inusitées amènent en plusieurs endroits des rimes imprévues, et dans notre poésie, privée de brèves et de longues, c'est un bonheur qu'une surprise de ce genre ; l'oreille qui attend un son aime à être trompée par une résonnance d'un timbre antique (*Histoire du Romantisme*, p. 332).

Éphaistos et autres poses érudites» donnent au poète « des attitudes savantes et rébarbatives». « Science facile dans tous les cas. Je n'ai jamais été fou de cela dans Leconte de Lisle, et on passerait pour l'imiter, ce qui est fort inutile. Avec Mars, Vulcain, Vénus à l'occasion, l'idée est plus claire pour tous et le vers moins alourdi.[1] » C'était aussi l'avis de Sainte-Beuve. Verlaine, dans ses *Confessions*, nous le montre hostile aux « grands mots en κ et en ʏ et en *ç*»[2].

Accumulation de noms propres. — Les Parnassiens, après Hugo et les Romantiques, ont aimé les accumulations de noms propres. Mais ils ont évité le procédé, cher à Hugo, qui consiste à entasser au hasard des kyrielles de noms plus ou moins inconnus. Leurs énumérations sont raisonnées et raisonnables. Il est intéressant de comparer deux séries de dieux de l'ancienne Égypte, dans Leconte de Lisle et dans Heredia :

Or, il vit Ammon-Râ.....

Puis tous ceux qu'engendra l'épais limon du Fleuve :
Thoth le Lunaire, Khons, Anubis l'Aboyeur
Qui pourchassait les morts aux heures de l'Épreuve,
Isis-Hathor, Apis, et Ptâh le Nain rieur ;

. . . .

Et tous les Baalim des nations farouches :
Le Molok du sang frais de l'enfance abreuvé,
Halgâh, Gad et Phégor et le Seigneur des mouches
Et sur les Kheroubim le sinistre Iahvé.....[3].

Bêtes, peuples et rois, ils vont. L'uraeus d'or
S'enroule, étincelant, autour des fronts farouches ;
Mais le bitume épais scelle les maigres bouches.
En tête, les grands dieux : Hor, Khnoum, Ptah, Neith, Hathor.

Puis tous ceux que conduit Toth Ibiocéphale,
Vêtus de la schenti, coiffés du pschent, ornés
Du lotus bleu[4].

Deux vers presque uniquement composés de noms grecs et de noms espagnols du moyen âge permettront d'apprécier des jeux de sonorités très diverses :

Où sont Phœbé, Marpé, Philippis, Aella,
Qui, suivant Hippolyte et l'ardente Astérie,
Menèrent l'escadron royal à la tuerie[5]?

1. *Lettre* inédite, dans Letellier, *op. cit.*, p. 220.
2. *Œuvres*, éd. Vanier, 1900, t. V, p. 139.
3. Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, *La paix des Dieux*, p. 6.
4. Heredia, *Trophées*, p. 123. — Je conserve la graphie des noms propres.
5. *Id.*, *Le Thermodon*, p. 15.

Mieux qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise,
Qu'il ait nom Ruys, Arphé, Ximeniz, Becerill,
J'ai serti le rubis, la perle et le béryl.....[1].

LES NOMS COMMUNS. — Un autre procédé de coloration consiste à emprunter à une langue étrangère des noms communs. Je choisis des exemples indiens, moins familiers à notre oreille que les exemples grecs :

Trois sages méditaient.....
Des larges *nymphéas* contemplant les calices,
Ils goûtaient, absorbés, de muettes délices[2].

Les cymbales de cuivre et la conque aux bruits sourds,
Et la *vîna* perçante et les rauques tambours
Vibrant, grondant, sifflant, résonnent dans la plaine[3].

Le jeune Bhagavat, dans la fleur de l'enfance,
Qui, sous les *açokas* cherchant de frais abris,
Joûra dans la rosée avec les colibris,
Voulant sauver la terre encore féconde et belle,
Soutiendra d'un seul doigt.....
.....l'Himalaya divin[4] !

Nymphéa a passé dans nos dictionnaires (Acad. 1878) ; *vîna* est expliqué par le contexte ; *açoka* reste plus énigmatique, mais le lecteur peut deviner qu'il s'agit d'un arbre.

Ce procédé, employé comme les précédents par les romantiques, reste un procédé relativement grossier. Les poètes Parnassiens ont développé des moyens plus délicats.

MOTS FRANCISÉS. — Un mot étranger peut être francisé : la chose est particulièrement facile quand il s'agit de mots latins ; tout Français possède dans sa mémoire des séries du genre *créator-créateur*, etc.

Partout sonne l'appel clair des *buccinateurs*[5].

En vain le Grand Pontife a fait un *lectisterne*.....[6].

1. *Id.*, *Le Vieil Orfèvre*, p. 103. Voyez aussi p. 106, 107. Les noms d'*Iscitt*, *Ilixon*, *Hunnu*, fils d'*Ulohox* (Heredia, *Trophées*, p. 83), avaient amusé Leconte de Lisle :

Les Dieux Iscitt, Ilixon et Hunu fils d'Ulohxis [*sic*] sont d'un goût barbare on ne peut plus délicat. Cependant je leur préfère encore, s'il est possible, Exprcenn, Aherbelst et Baicorrix, qui me semblent notablement hirsutes, hispides, hypersulfureux, tatoués et idiosyncrasiques au suprême degré... » (Leconte de Lisle à Heredia, 20 sept. 1880, à propos du sonnet : *Sur un marbre brisé*, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 299).

Iscitt, etc., semblent être à la limite extrême de ce que son oreille était capable de supporter.

2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 7.
3. *Id.*, p. 53.
4. *Id.*, p. 23.
5. Heredia, *Trophées*, p. 72.
6. *Id.*, p. 73.

La couleur est franche, et le poète échappe au reproche de pédantisme. Traduire *buccinateur* par « trompette » serait une mauvaise plaisanterie ; et comment traduire *lectisterne* ?

MOTS DÉMARQUÉS. — Il est possible aussi de démarquer un mot ou une expression d'une langue étrangère. Le savant comprend ; l'ignorant, placé devant une impropriété manifeste, sent qu'il y a là une traduction et devine vaguement un original inconnu :

> Ainsi, divin Orphée, ô chanteur inspiré,
> Tu *déroules ton cœur* sur un *mode* sacré[1].

Dérouler son cœur, *mode*, sont des hellénismes plus discrets que *pektis*[2], *péplos*[3], *syrinx*[4] ou *khlamyde*[5]. Ont-ils moins de couleur ?

PROCÉDÉS DE STYLE ÉTRANGERS. — Un autre moyen, beaucoup plus délicat, et sur lequel je veux m'étendre, consiste à employer les *procédés de style* propres à une nation et à une époque déterminée.

> Le vin rit dans l'argent des brocs,

chante Heredia[6]. Nous ne voyons plus guère servir le vin dans des brocs, surtout d'argent. Mais le verbe *rit*, qui fait image, me transporte beaucoup plus sûrement dans un lointain prestigieux que les mots plus banals d'*argent* et de *broc*.

Voici trois images de Louis Ménard qui sont bien caractéristiques de l'Inde, de la Grèce et de l'ancienne Germanie :

> Lieu des trois mondes, source et fin des existences,
> Seul vrai, seul immobile au sein des apparences ;
> Tout est dans toi, tout sort de toi, tout rentre en toi[7] !

> Les filles des sommets neigeux, les fraîches ondes,
> Dansaient dans les roseaux avec un rire clair[8].

> Nous chassons du lit des vierges candides
> Les songes d'amour, enfants de minuit,
> Qui font palpiter nos cœurs de sylphides.....[9].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Khirôn*, p. 215.
2. *Id.*, p. 241.
3. *Id.*, p. 172.
4. *Id.*, p. 175.
5. *Id.*, p. 137.
6. Heredia, *Trophées*, p. 164 (*La revanche de Diego Laynez*).
7. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, *Nirvana*, p. 302.
8. *Id.*, *Hellas*, p. 317.
9. *Id.*, *Les Elfes*, p. 116-117.

Mendès, faisant parler Agar, n'est-il pas plus biblique que la Bible elle-même ?

> Ils se partageront les pains de miel et d'orge ;
> Comme un bœuf ruminant le vide dans sa gorge,
> Moi je boirai ma soif et mangerai ma faim[1] !
>
> La revanche, comme un ruissellement de lave,
> Jaillira du cratère antique de mes flancs[2].

C'est donc là, pour un poète savant, une précieuse ressource.

LA COULEUR ANTIQUE : LA GRÈCE ET L'ITALIE. — Quand il s'agit de la Grèce et de Rome, le lecteur français, mieux renseigné, est sensible à toute une série de détails précis. N'importe qui peut distinguer, par exemple, les épithètes antiques des adjectifs modernes ; et il ne faut pas être grand clerc pour sentir la nuance qui sépare une épithète homérique d'une épithète pindarique ou anacréontique, ou pour reconnaître immédiatement l'adjectif familier à Horace ou à Virgile.

Ces détails sont extrêmement nombreux : outre les recettes inépuisables de la poétique et de la rhétorique grecque et latine, capables encore, pour qui sait les utiliser avec quelque habileté, de produire d'heureux effets, les constructions, les tournures, les types de phrases fournissent au poète tantôt une coloration antique, tantôt une nuance eschylienne ou virgilienne.

L'ADJECTIF. — *L'épithète « de nature ».* — Les poètes homériques ont pratiqué l'*épithète de nature* ; le nom est régulièrement suivi d'un adjectif traditionnel :

> Laisse, ami, l'*errante chèvre*,
> Sourde aux chevrotements du chevreau qu'elle sèvre,
> Escalader la roche et brouter les bourgeons[3].

Souvent cet adjectif exprime un éloge banal :

[LE CHŒUR] :

> Il chante.....
>
> Les héros suspendus à ses *lèvres habiles*
> Ont délaissé la coupe et les mets parfumés[4].

1. Mendès, *Contes épiques*, *Agar*, p. 19.
2. *Id.*, p. 20.
3. Heredia, *Trophées*, p. 59.
4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Niobé*, p. 148.

Elle [Naïs] songe, endormie ; un *rire harmonieux*
Flotte sur sa *bouche pourprée*[1].

Et les *riches pasteurs* aux *superbes troupeaux*
. . . .
M'offrent en souriant, pour prix de mes leçons,
Les *pesantes brebis* et leurs *beaux nourrissons*[2].

Il peut avoir une valeur pittoresque — plus sensible sans doute aujourd'hui que dans les temps antiques — ou même une valeur historique :

.....depuis qu'Hélios dont le monde s'éclaire
Avait poussé son char dans l'*azur circulaire*,
. . . .
Sans relâche, j'avais de mes mains meurtrières,
Percé les *cerfs légers* errant dans les clairières[3].

Il faut aimer. Le thon aime les *flots salés*,
L'air plaît à l'hirondelle, et le cytise aux chèvres,
Et l'*abeille camuse* aime la fleur des blés[4].

Ton cortège est formé d'*étoiles cadencées*,
Et les globes en chœur s'enchaînent sur tes pas[5].

Cadencé, étonnant au premier abord, évoque les théories curieuses des astronomes grecs.

Les adjectifs « de matière ». — Certains types d'adjectifs, aujourd'hui disparus, peuvent être ramenés à la vie ; « une statue *de marbre* » peut redevenir « une statue *marmoréenne* » ; l'effet, relativement discret, est plus ou moins marqué :

Dans Vérone la rousse où les pampres sont d'or
Sous la brûlure d'un éternel messidor, ...
Les palais, ce jour-là, de l'Adige aux Arènes,
S'épanouissaient mieux dans les chaleurs sereines,
Marmoréennes fleurs du sol italien[6].

Or, dardant ses yeux prompts sur la peau *léonine*
Dont Hérakiès couvrait son épaule divine,
Irritable, il [le taureau] voulut heurter d'un brusque choc
Contre cet étranger son front dur comme un roc[7].

Il ne reverra plus le môle *Alexandrin*.....[8].

1. Lecomte de Lisle, *Poèmes antiques, La Source*, p. 140.
2. *Id.*, *Thyoné*, p. 72.
3. *Id.*, *Khirôn*, p. 201.
4. *Id.*, *Péristèris*, p. 231.
5. *Id.*, *Vénus de Milo*, p. 135.
6. Mendès, *Contes épiques*, p. 88-89.
7. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques, Hérakiès au Taureau*, p. 183.
8. Heredia, *Id.*, *Le naufragé*, p. 45.

Adjectifs composés. — Je classe ici les *adjectifs composés*, chers à Eschyle et à Pindare, dont la Pléiade, jadis, avait abusé. Les Parnassiens — peut-être instruits par cet exemple — les emploient rarement.

Inévitable Archer, Titan, *Porte-lumière*, ...
Entends, exauce-nous, Œil ardent de l'azur..... [1].

Adjectif « de suggestion ». — Il est un procédé, cher aux écrivains antiques, qui consiste à joindre au nom un *adjectif* qui, logiquement, ne peut s'y rapporter, mais *qui suggère un usage habituel du nom.*

Plante sacrée, utilisée dans les cérémonies du culte, la verveine est qualifiée de *pieuse* :

Tous viennent couronnés de verveine *pieuse* ;
Et mon humble maison étincelle joyeuse
Aux reflets des coupes d'argent [2].

Les ailes de l'aigle, qui ne craignent pas les orages, sont des ailes *orageuses* :

.....sur les cimes neigeuses
L'aigle peut déployer ses ailes *orageuses* [3].

« Transport » d'adjectif. — Parfois il y a *« transport » d'adjectif* ; Aphrodite ne laisse pas tomber un tissu *négligent*, elle laisse *négligemment* tomber le tissu qui la couvre. *Négligent*, accolé à *tissu*, se rattache au verbe, et prend une valeur adverbiale.

[PÂRIS] :

Mais la dernière alors.....
Dénoua sa ceinture, et sur ses pieds d'argent
Laissa tomber d'en haut le tissu *négligent* [4].

Hanté du souvenir de sa forme charmante,
L'Époux désespéré se lamente et tourmente
La pourpre *sans sommeil* du lit d'ivoire et d'or [5].

C'est l'époux qui est « sans sommeil ».

[PENTHÉSILÉE] :

Elle gagne la plaine où la bataille mêle
Les courages *sanglants* et les *blêmes effrois*.
Qu'une autre en son logis file les *lentes* laines [6] !

1. Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes, Parfum de Hélios-Apollon*, p. 14.
2. Id., *Poèmes antiques, Études latines*, p. 252.
3. *Id., Khirôn*, p. 209.
4. *Id., Hélène*, p. 91.
5. Heredia, *Trophées, Regilla*, p. 51.
6. Mendès, *Contes épiques*, p. 32.

Les guerriers sont « blêmes » ou « sanglants » ; c'est une besogne « de longue patience » que celle qui consiste à filer la laine !

L'adjectif « prégnant ». — Enfin les Parnassiens emploient l'*adjectif « prégnant »* :

Compagne d'Artémis, abandonne tes traits ;
Ne trouble plus la paix des *sereines* forêts[1].

Il ne faut pas comprendre : « les forêts qui *sont* sereines », mais : « les forêts qui *doivent rester* sereines ». Le contexte suggère ce que le texte ne dit pas.

L'adjectif déplacé. — Le français moderne possède un moyen de souligner l'adjectif, c'est de le *déplacer.* Ce déplacement, parfois choquant avec un adjectif ordinaire, l'est moins lorsqu'il s'agit d'un adjectif « antique » :

Le quadrige céleste à l'horizon descend,
Et, voyant fuir sous lui l'*occidentale* arène,
Le Dieu retient en vain de la *quadruple* rêne
Ses étalons cabrés dans l'or incandescent[2].

L'ANTONOMASE. — Les Parnassiens pratiquent aussi l'antonomase.

Découverte et célébrée à grand fracas par Du Bellay, l'*antonomase* (ou *antonomasie*), confondue avec la périphrase, a quelque peu perdu de son prestige. Employée avec discrétion, elle n'est pas dépourvue d'un certain charme :

Le Péléide écoute, et la lyre est muette !
Altéré d'harmonie, il incline la tête[3].

La Vierge Céphéenne, hélas ! encor vivante,
Liée, échevelée, au roc des noirs îlots,
Se lamente en tordant avec de vains sanglots
Sa chair royale où court un frisson d'épouvante[4].

[DÉMODOCE :]

Vierges, qui vous jouez sur les mousses prochaines,
Craignez les flèches d'or que l'*archer Délien*
Darde, victorieux, sous les rameaux des chênes[5].

LA SYNECDOQUE. — Ils utilisent la synecdoque. La *synecdoque* a beaucoup vieilli, et c'est peut-être dommage. La langue commune

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Thyoné*, p. 69.
2. Heredia, *Trophées*, p. 21.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Khirôn*, p. 216.
4. Heredia, *op. cit.*, *Persée et Andromède*, p. 35.
5. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Hélène*, p. 84.

continue à se servir utilement de ce trope. En littérature, il a un caractère nettement archaïque :

Fière de mon courage, oubliant ma beauté,
Je veux qu'*un lin* jaloux garde ma nudité[1].

Et l'Olympe idéal, qu'un chant sacré convie,
Sur *l'ivoire* s'assied dans les blancs Parthénons[2].

Au pied des grands autels qu'un sang épais rougit,
Sous le couteau sacré *l'hécatombe* mugit[3].

LA MÉTAPHORE. — Ils emploient surtout la *métaphore*. A ce procédé, de beaucoup le plus commun, je joins la personnification.

Il est des métaphores assez banales, quoique de coloration bien nette : ce sont celles que les écrivains classiques ont adoptées.

[PÂRIS :]
Des songes enflammés l'âge froid te protège,
Et plus rien *de ton cœur* n'échauffera *la neige*[4].

[PÂRIS :]
N'es-tu point.....
.....la blonde Aglaé dont les molles paupières
Enveloppent les cœurs d'*un tissu de lumières*[5]?

D'autres, plus rares et plus frappantes, sont par là même plus dangereuses (il s'agit de Péristèris) :

Dites son rire frais *plus doux que l'aubergine*,
Le rayon d'or qui nage en ses yeux violets
Et qui m'a traversé d'une flèche divine[6].

La *personnification* est d'un usage plus sûr : c'est ce qui explique sans doute que les exemples en soient nombreux. Tout peut être personnifié ; la mer, le vent s'y prêtent facilement :

.....la vieille mer aux forces formidables
Amasse un noir courroux dans ses flots insondables[7].

.....le vent paresseux
Berce du mol effort de son aile éthérée
Les larmes de la nuit sur la feuille dorée[8].

1. Lecomte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Thyoné*, p. 71.
2. *Id.*, *Hypatie*, p. 66.
3. *Id.*, *Niobé*, p. 143.
4. *Id.*, *Hélène*, p. 118.
5. *Id.*, *Hélène*, p. 102.
6. *Id.*, *Péristèris*, p. 230.
7. *Id.*, *Khirôn*, p. 204.
8. *Id.*, *Thyoné*, p. 69.

Il est plus difficile de personnifier des rochers ; mais les Kyanées sont lointaines et mal connues :

Je vois le noir Argô sur les flots furieux
S'élancer comme l'aigle à son but glorieux
Et dans le sein des mers les blanches Kyanées
Abaisser à ta voix leurs têtes mutinées[1].

Enfin il est tout à fait « grec antique » de personnifier le repos ou d'animaliser le sourire :

[Le Chœur :]

Les héros sont assis, ceints d'un rameau de lierre.
Le tranquille repos rit sur leurs fronts joyeux[2].

Avec ses bracelets de perle et de corail,
Son beau corps diaphane et frais, sa bouche rose
Où le sourire ailé comme un oiseau se pose
. . . .
Elle apparut.....[3].

TYPES DE PHRASES ANTIQUES. — Naturellement, il existe aussi des *types de phrases* et des « *mouvements* » antiques. Sully-Prudhomme reproduit la construction bien connue : *Sicilia amissa*, « la perte de la Sicile » (il s'agit de Marie Magdeleine).

Nous idolâtrons.....
Tes cheveux perlés de tes larmes
Et plus riches *du peigne ôté*.....[4].

Est-ce à dessein? Heredia combine le plus souvent cet emploi du participe passé avec des compléments de forme différente, de façon à donner une impression d'*asymétrie* :

Fais sculpter sur ton arc, Imperator illustre, ...
.....des tronçons d'armures et de nefs,
Et *la flotte captive* et le rostre et l'aplustre[5].

Car malgré Scipion, les augures menteurs,
La Trebbia débordée, et qu'il vente et qu'il pleuve,
Sempronius Consul, fier de sa gloire neuve,
A fait lever la hache et marcher les licteurs[6].

1. Lecomte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Khirôn*, p. 217.
2. *Id.*, *Niobé*, p. 147. — Notez la valeur de l'adjectif *tranquille* : c'est le Repos qui procure la tranquillité.
3. *Id.*, p. 15.
4. Sully-Prudhomme, *1879-1888*, *A Marie Magdeleine*, p. 56.
5. Heredia, *Trophées*, p. 74.
6. *Id.*, p. 72.

Le *participe présent* est lourd en français ; dans certains vers parnassiens, il donne l'impression d'appartenir à une syntaxe étrangère :

.....pareils aux flots *se déroulant toujours*,
Dans cette vision j'ai consumé mes jours[1].

L'*apposition*, sans être incorrecte en français, est moins libre et moins fréquente qu'en latin et surtout en grec. Conjuguée avec une anticipation, l'apposition de *propices toujours* donne à la phrase une couleur hellénique :

O Filles de Thétis, gardez-nous des nuits noires, ...
Du Notos, tourmenteur de la divine Mer,
Par qui nefs et marins plongent au gouffre amer,
Et, *propices toujours*, que vos fraîches haleines
Jusqu'au port désiré gonflent nos voiles pleines[2].

Certaines figures de phrases, comme l'*apostrophe* et l'*invocation*, sont particulièrement fréquentes dans les langues anciennes. Parfois elles s'adressent à des dieux ou à des forces divinisées :

[Hélène :]
O Zeus, ô mon époux, ô ma fille, ô vertu,
Sans relâche parlez à mon cœur abattu ;
Calmez ce feu secret qui sans cesse m'irrite[3].

O Nyx, mère d'Hypnos aux languissantes ailes,
Toi qui berces le monde entre tes bras cléments, ...
Entends-nous, Bienheureuse[4] !

Il arrive aussi — et le procédé n'en est que plus frappant — que le poète invoque une ville :

Ville au bouclier d'or, favorite des Dieux,
. . . .
Toi que baigne Dirkè d'une onde inspiratrice,
D'Hèraclès justicier magnanime nourrice,
Thèbes[5] !

LA COULEUR « PROFONDE ». — Il existe enfin une *couleur « profonde »* ; le poète s'est assimilé de façon si parfaite les idées et les sentiments d'un pays et d'une époque que les procédés de coloration ordinaire deviennent inutiles : le lecteur attentif est dépaysé naturellement et sans effort. Cette couleur, qui fut chère à Corneille et à Racine, et qui

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 11.
2. Id., *Derniers Poèmes*, p. 24.
3. Id., *Poèmes antiques, Hélène*, p. 104.
4. Id., *Derniers Poèmes*, p. 22.
5. Id., *Poèmes antiques, Niobé*, p. 142.

a été trop souvent méconnue des Romantiques, a été remise à l'honneur par les Parnassiens. Peut-elle suffire? Il semble bien que oui :

> Je suis las, rien ne vaut la fatigue de vivre,
> Et pas un paradis n'a de bonheur pareil,
> Nuit calme, nuit bénie, à ton divin sommeil[1].

Il est possible d'aller plus loin : le sonnet de Heredia intitulé *Au vaisseau de Virgile* est tout entier « virgilien ». Précisons : il ne s'agit là ni d'un « à la manière de », ni d'une traduction, ni d'un démarquage, ni d'une adaptation, mais d'une coloration discrète, qui peut passer inaperçue aux yeux d'un lecteur médiocrement cultivé. Ce n'est plus de la couleur, mais de la nuance. De pareilles réussites exigent une science étendue et un goût parfait :

> Que des souffles de l'air, de tous le plus léger,
> Que le doux Iapyx, redoublant son haleine,
> D'une brise embaumée enfle la voile pleine
> Et pousse le navire au rivage étranger.....
>
> La moitié de mon âme est dans la nef fragile
> Qui, sur la mer sacrée où chantait Arion,
> Vers la terre des Dieux porte le grand Virgile[2].

LA COULEUR BIBLIQUE. — Le monde antique — grec et latin — a naturellement, dans l'œuvre des Parnassiens, comme dans notre enseignement et notre culture, une place de choix. Mais le monde entier a été exploré et, littérairement, exploité par eux. Les exemples seraient innombrables : je ne puis donner que quelques spécimens parmi les plus caractéristiques.

Voici une image *biblique* et un « mouvement » *biblique* :

> Ton nouveau-né *pareil au ver d'un fruit trop mûr*,
>   Lamente-toi sur lui, Sara !.....[3].
>
> *Or*, le spectre dardait ses rigides prunelles
> Sur l'Homme de qui l'âme errait obscurément,
> Dans un âpre désir des Choses éternelles,
> Et qui puisait la vie en son propre tourment[4].

1. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, *Le Rishi*, p. 303.
2. Heredia, *Trophées*, *Pour le Vaisseau de Virgile*, p. 57.
3. Mendès, *Contes épiques*, *Agar*, p. 21.
4. Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, p. 3.

LES COULEURS « CHRÉTIENNES ». — La couleur *chrétienne primitive* est toute différente :

[CYRILLE :]

Nous combattons en nous les Esprits de l'abîme
Et nous voulons forger avec des mains en feu
La sereine unité de nos âmes en Dieu[1] !

Suscite un moissonneur aux bras rudes et sûrs
Qui fauche sans pitié ni relâche, et remplisse
Les granges de l'enfer jusqu'à rompre les murs[2] !

La nuance est sensible aussi entre le chrétien primitif et le *moyen âge chrétien :*

Salut, Vierge aux beaux yeux, reine des saintes Eaux,
Plus douce que le chant matinal des oiseaux,
Que l'arome amolli qui des jardins émane[3] !

Songe qu'après ta mort, toi qui fus noble et brave
Et qui portais une hydre horrible à ton cimier,
Tu seras faible et nu comme un ver de fumier[4].

Au XVIe siècle, la langue religieuse, celle des catholiques comme celle des protestants, est tout autre ;

CONDÉ (à Poltrot de Méré) :

Il est, sachez-le bien, d'autres âmes encor,
Qui, sans renier Dieu, source du vrai trésor,
Comme l'arbre des monts, fier de ses vigueurs franches,
Se plaisent à jeter au loin toutes leurs branches,
Et qui n'empêchent pas, de peur de se gâter,
Les floraisons d'y poindre et les nids d'y chanter[5].

POLTROT DE MÉRÉ :

Ce que je sais aussi, c'est que Dieu nous seconde,
Et que, pour balayer comme une paille immonde
Les chariots de guerre avec leurs cavaliers,
Il suffit de son nom mis sur les boucliers[6] !

Seigneur, vos ennemis prévaudront sûrement,
Si vous nous envoyez l'esprit d'aveuglement[7] !

1. Lecomte de Lisle, *Poèmes antiques, Hypatie et Cyrille*, p. 286.
2. Mendès, *Contes épiques* (*Prière à Dieu de Jean et de Pierre*), p. 60.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 16.
4. Un moine, à Gottlob, pour le convertir. Coppée, *Poésies, 1864-1869, Le Justicier*, p. 86-87.
5. Bouilhet, *Conjur. d'Amboise*, p. 94.
6. *Id.*, p. 20.
7. *Id.*, p. 90.

Et voici enfin, pour ne pas sortir de ce domaine étroit, comment s'expriment aujourd'hui des âmes catholiques (il s'agit de « celle qui attend ») :

Jusqu'au soir sa pensée extatique et sereine
Songe au chemin qu'il fait en mer pour revenir,
Ou parfois, évoquant des jours meilleurs, égrène
Le chapelet mystique et doux du souvenir[1].

(C'est le curé qui parle) :

Notre Angelus devient grand garçon, et déjà
Sa jeune âme, que Dieu jusqu'ici protégea,
Blanc calice, s'entr'ouvre et cherche la lumière[2].

La couleur des milieux sociaux. — 1° *La langue familière.* — J'ai pu considérer à la fois la couleur des temps et la couleur des lieux : la couleur des milieux sociaux doit être étudiée à part. Un Académicien, comme Leconte de Lisle ou Heredia, voulant échapper à son milieu, peut se transporter au loin dans le temps ou dans l'espace : il ne sera pas moins dépaysé s'il va aux Halles ou sur les boulevards extérieurs. Les Parnassiens ont prétendu ne s'interdire aucun sujet : s'ils ont préféré le genre historique ou le genre exotique, il en est, comme Coppée, qui ont systématiquement pratiqué le genre familier.

Le problème, ici, est très délicat : il s'agit de raser la prose, mais avec des ailes. Notons d'abord qu'il y a des mots roturiers qui sont poétiques : ceux qui touchent aux travaux de la campagne. *Laveuse* est moins « noble » que *lavandière*, et *cheval* n'a pas le prestige de *coursier*. Mais Coppée a pu écrire (il s'agit des aïeules) :

Elles ne semblent pas désirer autre chose
Que d'aller, en été, s'asseoir, vers le midi,
. . . .
Entendre la chanson des laveuses, et voir
Les chevaux de labour descendre à l'abreuvoir[3].

Les moindres fleurs des champs ont leur charme :

L'églantier berce au vent ses boutons entr'ouverts ;
La clochette des prés incline avec tendresse
Sous le regard du jour son front pâle et léger[4].

Des détails précis, permettant d'identifier une maison dans une ville (elle fait l'angle ; les persiennes sont fermées), sont plus difficiles à poétiser. Est-ce grâce au prestige de la Sonate en *la*, et de son Adagio ?

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869, L'attente*, p. 191.
2. *Id.*, p. 162-163.
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 72-73.
4. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 63.

Les vers de Coppée n'ont rien de vulgaire et restent familiers :

Et j'avais remarqué que, dans une maison
Qui fait l'angle et qui tient, ainsi qu'une prison,
Fermée au vent du soir son étroite persienne,
Toujours à la même heure, une musicienne
Mystérieuse, et qui sans doute habitait là,
Jouait l'adagio de la Sonate en *la*[1].

Voici des termes bien prosaïques : *carte*, *tableau*, *tringle*. Mais il s'agit d'une carte navale, d'un marin absent ; d'autre part les expressions « *noires* tringles, se croisent *à l'envi* » relèvent heureusement les détails neutres que le poète ne pouvait négliger, à cause de leur valeur descriptive (il s'agit de la maison de l'absent) :

Une carte navale est pendue en un coin ;
Sur le tableau jaunâtre, entre ses noires tringles,
Les vents et les courants se croisent à l'envi[2].

Bouilhet, cherchant un effet de contraste, oppose, au contraire, le prosaïsme essentiel du notaire à l'objet poétique de ses chants :

...La main sur son cœur, un *notaire* chantait !
Il chantait, oublieux du *contrat* qui sommeille,
Je ne sais quel bateau, quelle étoile vermeille,
Quels chérubins frisés voltigeant dans l'azur[3] !

La chose est importante : à l'époque parnassienne, la poésie française, après des siècles de noblesse, réelle ou factice, avait retrouvé le ton simple, le ton familier des Grecs et des Latins, et celui de nos poètes du moyen âge ou du XVIe siècle.

La petite amie de Mérat s'amuse à mettre deux fleurs sur ses oreilles ; le poète écrit :

Elle se les mit à l'oreille
Comme *une plume d'employé :*
Le blanc des fleurs faisait merveille,
Dans le brun des cheveux noyé[4].

Il eût été regrettable de renoncer, pour des raisons protocolaires, à cette « plume d'employé » qui est plaisante et fournit une rime rare.

Coppée termine une poésie sentimentale sur un détail familier :

Moi qui savais déjà l'aimer jusqu'à la mort,
Je vis que je l'aimais bien mieux et bien plus fort,
Et que ma passion s'était encore accrue.
Et j'écoutais rouler *les fiacres* dans la rue[5].

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 12.
2. *Id.*, *L'attente*, p. 190.
3. Bouilhet, *Œuvres*, p. 332.
4. Mérat, *Chimères*, p. 47.
5. Coppée, *Poesies*, *1864-1869*, *Intimité*, p. 100.

L'effet est très heureux : trop de grandiloquence nuit à la sincérité du sentiment.

Cette poésie à la fois sérieuse et familière est une des conquêtes du romantisme.

2° *LA LANGUE POPULAIRE.* — La langue familière est la langue que parlent communément tous les Français, y compris les poètes quand ils ne s'expriment pas en vers. La langue populaire est tout autre chose. Difficile à caractériser, elle s'oppose trait pour trait à la langue de ceux qu'on appelait jadis les « honnêtes gens ». Elle est, dans la bouche des Parnassiens, une sorte de langue étrangère.

Coppée en a usé, d'ailleurs discrètement. Son forgeron parle simplement, mais à part l'expression *messieurs les Juges*, son français est impeccable.

> Mon histoire, messieurs les juges, sera brève.
> Voilà. Les forgerons s'étaient tous mis en grève.
> . . . .
> Le samedi, le soir de paiement de semaine,
> On me prend doucement par le bras, on m'emmène
> Au cabaret[1].

Coupeau, avec qui notre brave forgeron aurait pu trinquer à l'assommoir, s'exprimait avec un vocabulaire assez différent.

Un texte de Mérat offre un mot populaire, ou plutôt un emploi populaire du mot *litre* :

> Vous savez ces chemins qui vont vers la barrière,
> Montueux et chargés de pesants omnibus ;
> Où l'on voit des passants, la casquette en arrière,
> Suivant la volonté des litres qu'ils ont bus[2].

Mais l'expression : « suivant la volonté des litres qu'ils ont bus » est non seulement littéraire, mais recherchée et même tarabiscotée.

Voici toutefois, dans la bouche du fossoyeur d'un village breton, une locution nettement populaire ou locale. Le fossoyeur s'adresse au curé :

> L'enfant saura de vous tout ce qu'il faut savoir.
> Moi, pour les menus soins, je me flatte d'*avoir*
> *La chose* d'employer le fil et les aiguilles[3].

Mais c'est une maladresse plutôt qu'un vulgarisme proprement dit.

D'une façon générale, les poètes du Parnasse, qui ont souvent — et certains avec prédilection — employé la langue familière, se sont donc

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 207. — « Le paiement de semaine » me gêne un peu. Ça s'appelle « la paye ».
2. Mérat, *Chimères*, p. 201.
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 141.

interdits la langue populaire[1] et l'argot. La plupart du temps, ils ont aussi laissé de côté les ressources des parlers dialectaux. Après les tentatives de Balzac et surtout après le succès de Georges Sand, cette attitude est certainement raisonnée : c'est pour des raisons de bienséance littéraire que les Parnassiens ont rejeté tout ce qui, dans leurs vers, s'éloignait d'une certaine dignité de bon aloi. Entre les poètes de la Restauration, qui vérifiaient leurs mots dans Planche ou Carpentier, et les poètes actuels, dont quelques-uns mélangent aux fleurs de la rhétorique académique les ordures du ruisseau, les Parnassiens ont, pour des raisons purement esthétiques, tenu le juste milieu : leur vocabulaire et leur syntaxe inclut la langue noble et la langue familière des gens cultivés, mais ne va pas plus loin.

CONCLUSION

Il n'est donc pas douteux que l'École parnassienne ne marque sur les grands maîtres romantiques un réel progrès[2] : des poèmes romantiques qui évoquent les lointains pays ou les pays « étranges », il en est peu qui ne présentent, pour le lecteur d'aujourd'hui, plus cultivé sans doute, et en tout cas d'une culture plus étendue, des anachronismes regrettables, et plus encore pour le fond que dans la forme. La méthode historique présente toutefois de graves inconvénients : après avoir travaillé pendant des années les siècles morts, le vicomte de Guerne a publié trois volumes de vers sur l'Orient chrétien ; pour être bien compris, ils eussent exigé plus de trois volumes de notes[3]. Là aussi la science devient destructrice de toute poésie.

1. Il faut distinguer l'emploi de la langue populaire et la description des choses populaires. Quand Coppée nous montre les noms entrelacés de Victoire et d'Eugène, la chose est populaire, mais l'expression est littéraire.

Au-dessus des enclos les tilleuls sentent bon ;
Et sur le plâtre frais sont écrits au charbon
Les noms entrelacés de Victoire et d'Eugène
(*Poésies, 1864-1869*, p. 110).

2. On trouve parfois des anachronismes chez certains Parnassiens, plus abondants que scrupuleux. La balistique est née au XVIIe siècle (le mot a été admis par l'Académie en 1835) : Coppée nous montre, au moyen âge, un écuyer, grand vieillard balafré, qui

Feuillette un très ancien Traité de balistique
(*Poésies, 1864-1869, Le Fils des Armures*, p. 69).

Je dois reconnaître que la chose ne tire pas à conséquence : si la balistique est récente, les balistes sont anciennes, puisque le mot est grec.

Coppée, le moins « scientifique » des Parnassiens, « préparait » ses poèmes. Dans ses *Souvenirs d'un Parisien* (p. 188), il nous raconte qu'avant de composer ses *Récits épiques*, il a été visiter les salles égyptiennes du Louvre ; il a relu, de Gautier, *Le Roman de la Momie*, de Flaubert, *Isis*, dans la *Tentation de saint Antoine*, il a feuilleté Lepsius, parcouru Mariette et Maspero. Pendant huit jours, il ne rêvait plus que d'obélisques, d'hypogées, de sphynx, de pyramides et d'uraeus.

3. Seillière (Baron Ernest), *André de Guerne*, Paris, de Gigord, 1930, p. 99.

De plus, s'il existe des antiquités gracieuses, aux noms harmonieux, comme l'antiquité grecque, il faut bien reconnaître que les noms propres barbares — en donnant à cet adjectif sa signification antique — sont souvent rudes et déplaisants. Boileau regrettait qu'un poète ignorant eût été choisir pour son héros un Childebrand : que penser d'Oholibama?

Un matin de ces temps où des hymens étranges
Aux filles de Caïn mêlaient les pâles anges,
Azraël quitta Dieu pour Oholibama[1].

Des noms communs inintelligibles viennent compléter l'ahurissement du lecteur[2]. Dans l'*Enfant Krischna*, Mendès ajoute au *Bhandîra*, à *Çiva*, au fils de *Vaçou*, les fruits ronds du *vimba* et le miel odorant du *mangou*[3]. — Dierx nous raconte une histoire d'amour[4]. Une jeune fille aime un jeune homme, qui aime sa sœur, laquelle ne l'aime pas. Pourquoi faut-il que la chose se passe à l'époque de Rhamsès et que les personnages s'appellent Souré-ha, Samhisis, et Thaéri ? Le confident de Rhamsès porte le nom de Vimupht et le père des jeunes filles celui de Memmaratkha. Ces vocables hirsutes ne servent qu'à dissimuler sous un coloriage inutile ce que le drame a de profondément humain. Les Maîtres font généralement preuve d'habileté et de discrétion ; certains disciples, fiers de leur science neuve, résistent mal au plaisir d'en faire étalage.

Mal inspiré par un patriotisme de clocher, Heredia lui-même, généralement discret, a sans doute abusé des exotismes dans ces trois vers :

Pillant les *monbins* mûrs et les buissons d'*icaques*,
Les singes de tout poil, ouistitis et macaques,
Sakis noirs, capucins, trembleurs et carcajous.....[5].

Il est aussi des procédés à éviter : cette périphrase « nordique » de Mendès désigne quelle boisson alcoolique?

Lavé d'orge et de miel, le suc brun de la baie
Fait que l'œil se rallume et que le cœur s'égaie ;
Je viderai vingt fois la tasse de bouleau[6] !

Toute école poétique, surtout si elle a quelque prétention à la science, doit avoir pour mot d'ordre : « Poésie d'abord. »

1. France (A.), *Poésies*, p. 66.
2. Il est bien entendu que les noms barbares sont à leur place quand il s'agit de peindre des mœurs sauvages ; je ne critique ici que la « barbarie » gratuite.
3. Mendès, *Contes épiques*, Paris, Ollendorff, 1885, p. 26-29.
4. *Œuvres*, t. I, p. 23-44.
5. Heredia, *Conquérants de l'Or*, *Trophées*, p. 186.
6. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 17-18.

Nous ne pouvons songer à énumérer — la chose serait d'ailleurs inutile — tous les sujets traités par l'École parnassienne. Non seulement l'Inde, l'Égypte, l'Orient grec, avec leurs religions, l'Orient biblique, toutes les particularités du moyen âge européen, toute l'histoire de la France, de ses provinces et de ses colonies, ont été mises à contribution, mais des poètes avides d'inédit se sont jetés sur les thèmes les plus extraordinaires. C'est ainsi que Mendès a écrit un poème swedenborgien, *Hespérus*. Des termes hébraïques, *éphod*[1], *habitacle*[2], voisinent avec des mots empruntés au jargon de Swedenborg :

cette voix
.....frôlant d'abord l'ouïe intérieure,
Enivre *le mental* comme un parfum subtil.....[3].

Malgré toute l'autorité de Leconte de Lisle, qui, avec *Hespérus*, saluait l'entrée de Mendès dans le domaine de la haute poésie, je dois déclarer que ce poème mystique est illisible[4].

Je ne donnerai que deux exemples de ces reconstitutions savantes que les Parnassiens ont préparées avec tant de science et exécutées avec tant d'art.

Dans le *Huchier de Nazareth*[5], Heredia, pour rendre la couleur évangélique, a renoncé à la langue moderne pour emprunter un style légèrement moyenâgeux (*Madame* la Vierge, *Monseigneur* Jésus) :

Le bon maître huchier, pour finir un dressoir,
Courbé sur l'établi depuis l'aurore ahane,
Maniant tour à tour le rabot, le bédane
Et la râpe grinçante ou le dur polissoir.

Aussi, non sans plaisir, a-t-il vu, vers le soir,
S'allonger jusqu'au seuil l'ombre du grand platane
Où Madame la Vierge et sa mère sainte Anne
Et Monseigneur Jésus près de lui vont s'asseoir[6].

1.
Sous l'*éphod* que la règle hyménéenne assigne,
Elle [la vision] avait dans les yeux l'inextinguible éveil.....
(Paris, Ollendorff, 1885, in-12, p. 20.)

2. *Id.*, p. 9.

3. *Id.*, p. 20. — Il s'agit de la voix du « visiteur divin ». Cf. :
— Qui m'envoie?
— Le *rémunérateur* de l'espoir par la joie,
Le *Trinôme-Jésus*, seigneur des univers
(*Id.*, p. 21).

4. Mendès, dans ses *Contes épiques*, a fouillé les temps les plus reculés et les contrées les plus extraordinaires pour y trouver des sujets mélodramatiques. *Le Soleil de Minuit* est un exemple caractéristique de sa manière.

5. Heredia en était particulièrement satisfait : c'est la raison qui me décide à le choisir. — Notez que dans sa première version, par souci d'archaïsme, Heredia avait écrit *faulx*, *becdane* (Ibrovac, *op. cit.*, p. 410 et n. 2).

6. Heredia, *Trophées*, p. 93.

Voici maintenant une vision de la cité biblique d'Hénokhia, citadelle des Forts, et de ses habitants :

Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles
De fer d'où s'enroulaient des spirales de tours
Et de palais cerclés d'airain sur des blocs lourds ;
Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles
Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens jours.

Ils s'en venaient de la montagne et de la plaine,
Du fond des sombres bois et du désert sans fin,
Plus massifs que le cèdre et plus hauts que le pin,
Suants, échevelés, soufflant leur rude haleine
Avec leur bouche épaisse et rouge, et pleins de faim.

C'est ainsi qu'ils rentraient, l'ours velu des cavernes
A l'épaule, ou le cerf, ou le lion sanglant.
Et les femmes marchaient, géantes, d'un pas lent,
Sous les vases d'airain qu'emplit l'eau des citernes,
Graves, et les bras nus, et les mains sur le flanc.

Elles allaient, dardant leurs prunelles superbes,
Les seins droits, le col haut, dans la sérénité
Terrible de la force et de la liberté,
Et posant tour à tour dans la ronce et les herbes
Leurs pieds fermes et blancs avec tranquillité[1].

Les critiques n'ont pas manqué de reprocher aux romantiques leurs couleurs superficielles ou fausses, parfois maladroitement plaquées, l'abus des teintes criardes, aux discordances choquantes. Les Parnassiens, mieux renseignés et plus artistes, ont su éviter ces erreurs. On peut dire sans exagération que nul n'a manié et ne maniera les couleurs plus habilement que ne l'ont fait les grands Parnassiens.

1. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, *Qaïn*, éd. Lemerre, p. 3.

CHAPITRE IV

LA LANGUE DES PARNASSIENS : FORMES ET FONCTIONS

J'étudie sous ce titre des faits de caractère grammatical. La langue est un outil complexe et délicat à manier : l'usage du grand écrivain, ou tout simplement de l'écrivain original, est un composé d'emplois banals — qu'il est inutile de relever — et d'emplois notables : tantôt c'est une forme ou une règle archaïque que le poète fait revivre, tantôt c'est une innovation plus ou moins justifiée par la tradition ou par la logique ; tantôt le poète risque ce que Paul Valéry appelle « un écart », faute si l'on veut, mais faute si bénigne, en comparaison des avantages qu'elle comporte, clarté, brièveté, force, etc., que le solécisme d'aujourd'hui, devenant l'usage de demain, passera enfin à la dignité de règle. Dans une certaine mesure, l'écrivain crée donc sa langue. Ces créations — ou ces re-créations — se classent sous les rubriques habituelles : noms, adjectifs, etc.

Le nom. — *Masculin et féminin.* — Certains noms offrent des formes archaïques ou rares. *Hymne* (du grec ὕμνος, masculin) a jadis été féminin et masculin. De Laprade reprend le genre archaïque, qui donne quelque couleur à deux vers autrement fort plats :

> Mais mon âme aperçoit des régions plus belles
> Surgir à la clarté de ces hymnes nouvelles[1].

Je note chez le même poète un exemple où *steppe*, conformément à l'usage ancien, est masculin[2].

1. De Laprade, *Symphonies*, p. 53 (H. D. T., masc. et fém.). — *Hymne*, chant profane ou chant particulier, est masculin ; chant d'église, est féminin (*Grammaire des Grammaires*, éd. 1848, p. 1165). Poitevin (1856) ne connaît plus cette règle, que rien ne justifie, le mot grec étant masculin.

2. Dans le steppe il va nuit et jour, *Idylles héroïques*, p. 243 (H. D. T., masc. Quelques-uns font *steppe* du féminin d'après le genre du mot russe).

Œuvre, terme d'art, est traditionnellement masculin quand il désigne l'ensemble des œuvres d'un artiste : c'est avec cette valeur que l'emploie Leconte de Lisle quand il écrit : « Le recueil des *Poèmes antiques et modernes* et celui des *Destinées* forment l'*œuvre spécial* d'Alfred de Vigny.[1] »

Dans le même article, Leconte de Lisle donne à « ange » le genre féminin : c'est, quand il s'agit d'*Éloa*, une tradition qui s'impose. Éloa est *une Ange* née d'une larme du Christ[2].

SINGULIER ET PLURIEL. — L'emploi du *pluriel* pose deux problèmes distincts. Le pluriel des collectifs est indifférent ; la même réalité complexe s'exprime par un pluriel dans : *mes lunettes* et par un singulier dans : *mon lorgnon*. Qu'il soit donc permis aux poètes de préférer *broussaille* à *broussailles*, *relevaille* à *relevailles*, selon leur besoin ou leur caprice.

> Ils allaient. A pas lourds, tels que ceux d'un homme ivre,
> Ils foulaient *la broussaille* aux murmures légers.....[3].

> L'étroit sépulcre même où le ver les travaille
> Ne retient pas des morts *la* sourde *relevaille*[4].

Un homme vivement ému marche « par saccade » :

> Comme un fou, *par saccade*, il marche à pas rapides[5].

Par saccade nous offre, si je puis dire, un instantané de sa marche ; *par saccades* serait une vision d'ensemble. L'un et l'autre sont donc justifiables.

Dans tous les cas où l'esprit peut hésiter entre le singulier et le pluriel exprimant deux points de vue différents, la grammaire doit laisser toute liberté aux écrivains.

Le second problème est celui des *noms qui ne possèdent pas de forme plurielle* : l'homme n'a qu'*une enfance*, éprouve ou non *de la pitié*. Le pluriel peut apparaître quand le nom est employé au figuré : *enfances* désignant, par une figure bien connue, des individus, *pitié* signifiant : « acte de pitié ».

1. Leconte de Lisle, *Vigny*, p. 266 (1864).
2. *Id.*, p. 268 (Acad. 35, H. D. T. donnent *ange* du genre masculin).
3. Il s'agit des bœufs. — Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 15 (H. D. T. : S'emploie surtout au pluriel). — Le singulier ne suggère-t-il pas mieux la valeur collective du mot?
4. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 27 (H. D. T. ne signale que le pluriel. Mais chez Mendès le mot *relevaille* prend un sens tout différent du sens ordinaire).
5. Il s'agit de l'hôtelier. — Lemoyne, *Poésies*, *L'Auberge de Saint-Hubert*, p. 232.

Il s'agit d'enfants trouvées :

.....ces êtres sont de la race
Du vice et de la pauvreté,
Qui font les *enfances* sans grâce
Et les tristesses sans beauté[1].

(C'est le Roi qui parle :)

Je fus terrible et débonnaire.
Ayant l'aigle, il fallait que j'eusse le tonnerre ;
Mais j'avais *des pitiés* au retour des combats[2].

C'est un procédé de style, mais si commun qu'il est préférable de le classer avec les faits de grammaire.

ADJECTIFS, INFINITIFS, MOTS INVARIABLES SUBSTANTIVÉS. — Toute espèce de mot peut être substantivée : il suffit de l'introduire au moyen d'un article. Le procédé est plus ou moins répandu suivant les caprices de la mode.

L'École parnassienne use peu *de l'adjectif* ou *du participe substantivé.*

Le vrai de l'amitié, c'est de sentir ensemble ;
Le reste en est fragile, épargnons-nous l'adieu[3].

.....j'étais seul dans un vieux clocher,
Chevauchant avec rage une cloche ébranlée.

J'étreignais *la criarde* opiniâtrément,
Convulsif, et fermant dans l'effort mes paupières[4].

Mais *les inassouvis* s'endorment-ils jamais !
Leur donnes-tu l'oubli, toi qui nous le promets,
O mort[5] ?

Ces exemples, très divers, sont, sauf le dernier, peu remarquables.

L'infinitif substantivé est plus rare encore. Seuls les « philosophes » emploient quelques formes banales, les unes traditionnelles en français, d'autres démarquées de l'allemand.

.....son œil éternel considère, impassible,
Le naître et le *mourir*.....[6].
.....je voudrais m'affranchir
Du mouvement, du lieu, du temps, *du devenir*[7].

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 184.
2. Mendès, *Hespérus*, p. 24. — Cf. : « la fête *Des chastes immortalités* » (De Guerne, *Flûtes alternées*, p. 67).
3. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 5.
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 29-30.
5. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 201 (*La Chanson de Mahall*). — Cf. De Guerne, *Bois Sacré*, p. 90.
Mornes *ensevelis*, scellés dans ma mémoire,.....
Fantômes du passé, levez-vous un par un !
6. Il s'agit d'un être sans pitié. — Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 89.
7. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 303 (*Le Rishi*).

En revanche, l'emploi d'*adverbes substantivés* prouve une certaine recherche et procure au poète l'occasion d'heureux effets :

.....l'absolution tombant des mains du prêtre
Est encore soumise à l'éternel *peut-être* ;
Et, sans contrition, l'*Oremus* dépêché
Ne guérit point l'ulcère horrible du péché[1].

Éternité de l'homme, illusion ! chimère !
Mensonge de l'amour et de l'orgueil humain !
Il n'a pas eu d'*hier*, ce fantôme éphémère,
Il lui faut *un demain*[2] !

Baudelaire, Verlaine et les symbolistes développeront cet emploi.

Un procédé particulier est celui qui consiste à employer *un nom propre*, parfois au pluriel, *en lui donnant la valeur d'un nom commun.* De Guerne en use fréquemment ; il nous montre les amoureux « se ruant aux murs *des* vaines *Ilions* » (*Flûtes alternées*, p. 229). « Le Savant..... épuise, serein, pur, ébloui, content, ... La coupe fraternelle où burent *les Socrates* » (*Id.*, p. 246).

L'ADJECTIF. — L'ADJECTIF ADVERBE. — L'adjectif détaché peut qualifier le nom auquel il se rapporte, mais aussi modifier un verbe de la proposition ; il joue alors le rôle d'un adverbe : « il vole *léger* », disaient les poètes de la Pléiade. C'est ainsi que Leconte de Lisle a écrit :

Bienheureux qui, *furtif*, par les halliers propices,
À travers l'indiscret feuillage, un seul instant,
Te contemple, muet et le cœur palpitant[3] !.....

Furtif, employé de la même façon par Victor Hugo (Ladislas *furtif*), se justifie dans l'une et l'autre fonction. L'adjectif me paraît nettement plus évocateur de l'attitude d'un personnage que ne le serait *furtivement*.

Il est aussi possible, sur le type « parler haut », de créer des locutions nouvelles : « chanter sourd » ; ces locutions peuvent être plus ou moins frappantes et plus ou moins heureuses. Dans l'exemple suivant, Coppée, par une tradition habile, a su passer de *chanter sourd*, *chanter doux*, qui sont conformes à la tradition, à *chanter attendrissant*, qui est plus audacieux.

Le piano *chantait sourd, doux, attendrissant*,
Rempli du souvenir douloureux de l'absent
Et reprochant tout bas les anciennes extases[4].

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 80.
2. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 86.
3. Leconte de Lisle, *Dern. Poèmes*, p. 19 (*Parfum d'Artémis*).
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 13.

Les Parnassiens n'ont pas abusé du procédé, qui devait se développer dans la suite et qui est aujourd'hui bien vivant.

Les articles. — En français moderne, l'article s'emploie régulièrement devant tout nom pris avec sa valeur nominale.

Il est traditionnel de supprimer l'article, dans un texte littéraire, devant deux mots réunis par « *et* », quand ces deux mots constituent une sorte d'unité (type : « promettre *monts et merveilles* ») :

> Là-bas, soudaine et fière, une fanfare éclate ;
> Et, poussant devant eux *clairons et timbaliers*,
> Apparaissent au loin les premiers cavaliers
> D'un pompeux régiment qui vient de la parade[1].

Les Romantiques ont développé le procédé qui consiste, dans une description, à construire un complément circonstanciel de manière sans préposition et sans article.

> De loin, on croit des hirondelles :
> Robes sombres et grands cols blancs ;
> Et le vent met des frissons d'ailes
> Dans les légers camails tremblants[2].

Il est plus rare et plus exceptionnel de supprimer l'article devant l'objet d'un verbe.

> Tu rêvais paix universelle[3] !

Ce n'est là qu'un artifice, médiocrement heureux, pour donner à une phrase, d'ailleurs prosaïque, l'aspect d'une formule de caractère général.

Voici, en revanche, un emploi curieux de l'article défini devant un adjectif :

> La grande sœur, sereine et douce, travaillait ; .....
> Sa sœur avait dix ans, et lisait, *la savante*,
> Les contes qui sont vrais.....
> (Mérat, *Chimères*, p. 152).

Pronoms personnels et adjectifs possessifs. — Quelques emplois archaïques se maintiennent. Mme Ackermann emploie *il* avec la valeur de « cela » (dans la locution : « *il* est donc vrai »).

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 195.
2. *Id.*, p. 182. — Il s'agit d'enfants trouvées.
3. Dierx, *Œuvres*, p. 5. — Le poète s'adresse à la France.

Il est donc vrai ? Je garde en quittant la patrie,
O profonde douleur ! un cœur indifférent.
Pas de regard aimé, pas d'image chérie,
Dont mon œil au départ se détache en pleurant[1].

A côté du « moi », Mme Ackermann imagine le « nous-mêmes », qui en est une forme élargie : création heureuse, qui substitue en quelque sorte l'altruisme à l'égoïsme, elle méritait de rencontrer plus de succès.

Il ne reste plus rien de cet ancien *nous-mêmes* ;
Sans pitié ni remords, le Temps nous l'a soustrait[2].

Moins heureuse est la forme *quelqu'une* (sans complément) employée par Léon Dierx :

Peut-être existe-t-il *quelqu'une* plus fidèle,
Dont l'amour deviné vous consolerait d'elle[3].

Enfin notons, de Leconte de Lisle, un curieux accord par anticipation et par syllepse :

Les abeilles sortaient des ruches naturelles
Et par essaims vibraient au soleil matinal ;
Et, livrant le trésor de *leurs* corolles frêles,
Chaque fleur répandait sa goutte de cristal[4].

Au troisième vers, *leurs* « représente » *les fleurs* ; puis le poète précise son idée et écrit : « chaque fleur ». Cette savante figure est tout à fait dans le goût classique.

Le verbe. — *NATURE DU VERBE : VERBES TRANSITIFS ET INTRANSITIFS.* — Les poètes parnassiens usent du procédé qui consiste à *donner aux verbes transitifs une valeur intransitive en les employant sans complément*, et à *donner aux verbes intransitifs un complément d'objet.*

Dans ces vers de Leconte de Lisle, il est certainement plus expressif de ne pas limiter par un objet le sens des verbes, *illuminer*, *connaître :*

Là, sous le dôme épais des feuillages pourprés,
Parmi les kokilas et les paons diaprés,
Réside Bhagavat dont la face *illumine*[5].

1. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 11.
2. *Id.*, p. 56.
3. Dierx, *Œuvres*, t. I., p. 39. — Souré-Ha s'adresse à Thaéri. Voici la règle de Grevisse, *Le bon usage*, 2e éd., p. 365, § 590 a : « *Quelqu'un*, employé d'une façon absolue, ne se dit que des personnes et uniquement au masculin ». — Voyez aussi Sandfeld, *Syntaxe du français contemporain*, t. I, Les pronoms, p. 340-342, et en particulier § 229 fin.
4. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 167 (*La Fontaine aux lianes*).
5. Id., *Poèmes antiques*, p. 17.

J'ai vécu, l'œil fixé sur la source de l'Être,
Et j'ai laissé mourir mon cœur pour mieux *connaître*[1].

L'emploi sans complément permet de laisser au verbe transitif toute la généralité dont sa signification est capable.

L'adjonction d'un complément à un verbe intransitif peut produire des effets plus variés. Quand la Voix dit à Brahma :

Si je gonfle les mers,
Si j'agite les cœurs et les intelligences,
J'ai mis mon Énergie au sein des Apparences,
Et durant mon repos j'ai songé l'Univers[2],

songer a-t-il son sens ordinaire (« *songer* une comédie »)? Ne signifie-t-il pas : « j'ai créé par la puissance de ma réflexion »?

Les vers plaisants de la Conjuration d'Amboise posent un problème tout différent. Le poète nous montre

De grands tonneaux sans vin, gais comme des cercueils,
Une procession de barriques funèbres,
Qui *sonnent le néant* au milieu des ténèbres[3] !.....

Faut-il partir de *sonner la charge*, *la victoire*, *la messe* ? Évidemment non ; Bouilhet a réussi à traduire de façon pittoresque l'expression habituelle : « sonner creux ».

La construction d'un verbe intransitif avec un complément offre donc à l'écrivain des ressources variées.

Il faut considérer à part le type traditionnel « vivre sa vie ». Abondamment exploité par les romantiques, le procédé continue à se développer ; un homme *vit ses derniers instants* ; une fleur, *ses derniers parfums*.

Sur ma poitrine,
Souvenir des amours défunts,
Une fleur jadis purpurine
A vécu ses derniers parfums[4].

LE PASSIF PRONOMINAL. — L'emploi du passif pronominal, généralement sans valeur, se prête parfois à exprimer des nuances intéressantes :

C'est une vieille fille en cheveux blancs ; elle est
Pâle et maigre ; un antique et grossier chapelet
S'égrène, machinal, sous ses doigts à mitaines.....[5].

1. Lecomte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 12.
2. *Id.*, p. 62 (*La vision de Brahma*).
3. Bouilhet, *Conj. d'Amboise*, p. 71 (c'est Gonnelin qui parle).
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 25.
5. *Id.*, p. 31.

L'antique chapelet s'égrène tout seul, de lui-même ; la volonté de la vieille fille n'est à peu près pour rien dans ce mouvement mécanique.

NOUVELLES LOCUTIONS VERBALES. — Il est des époques où l'on crée des locutions verbales, et il est des écrivains qui aiment à se livrer à ce jeu. Le romantisme l'a remis à la mode.

> Dans cette oasis embaumée.....
> Des lianes *feront guirlandes*
> Entre les palmiers sur nos fronts.....[1].
>
> Jeune, on aime à *parler trépas*.
> Byron, Musset, l'exemple tente[2].

Les procédés sont simples : ou bien l'écrivain choisit un verbe-outil fréquemment employé dans les locutions verbales (le verbe *faire* est de beaucoup le plus usuel) ; ou bien il forme la locution nouvelle sur le modèle d'une locution ancienne (« parler musique, parler affaires » : « *parler trépas* »).

EMPLOI DES TEMPS. — Les poètes parnassiens se conforment aux règles de la grammaire, qui sont celles de la raison. Notons toutefois qu'alors que les prosateurs contemporains développent l'emploi de l'imparfait de façon anormale et quasi monstrueuse, les écrivains en vers restent fidèles au passé simple, plus rare puisqu'il a disparu de la langue commune, et plus riche aussi de sonorités variées.

Dans les relatives dépendant d'une principale à un temps du passé, les poètes parnassiens emploient systématiquement l'indicatif présent : dans Heredia, le procédé apparaît presque à chaque page.

> Par l'air magique où *flotte* un parfum de poison,
> Sa parole *semait* la puissance des charmes.....[3].

Est-ce voulu ? Heredia construit généralement sa subordonnée à l'indicatif avant la principale au passé, de sorte que le manque de concordance des temps est moins sensible. Mais Leconte de Lisle ne semble pas avoir le même scrupule :

> Le souffle frais des bois, de ses deux seins de neige,
> *Écartait* le tissu léger qui les *protège*.....[4].

1. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 107.
2. Mendès, *Sérénades* (*Finale*).
3. Heredia, *Trophées*, p. 14 (*Jason et Médée*). — Cf. *Id.*, p. 8 (deux ex.), p. 9, etc., etc.
4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 10.

Comment rendre compte de cette anomalie? Lamartine avait écrit :

> Je voulais retenir l'âme qui *s'évapore*[1].

C'était une licence, qui se justifiait ou du moins s'expliquait par les nécessités de la rime. Hugo en présente quelques exemples, toujours à la rime (*Chants du Crépuscule*, *Napoléon II*, dans Brunot, *Pensée et Langue*, p. 789 ; cf. *Contempl.*, V, XVI, *Lueur du couchant*, v. 16-18, et plus loin, v. 22[2], v. 34). D'une ressource exceptionnelle — et d'ailleurs discutable — les Parnassiens font un procédé classé, reconnu, usuel. Je suppose que c'est la variété des temps et de la sonorité des désinences qui leur a paru avantageuse. La concordance imposée par la grammaire ne fait que doubler lourdement une indication de temps qu'il suffit d'exprimer une fois. L'indicatif présent, au contraire, nous donne l'illusion que nous assistons à l'action ; il apparaît comme une variété nouvelle de présent historique :

> Et dès lors, du nuage effarouché qu'il *crible*,
> Avec des cris stridents *plut* une pluie horrible
> Que l'éclair meurtrier *rayait* de traits de feu[3].

La langue a-t-elle gagné un nouveau moyen d'expression? L'avenir nous le dira.

EMPLOI DES MODES. — La plupart des emplois remarquables se rapportent à l'usage du *subjonctif*. Plus ou moins abandonné par la langue populaire, le subjonctif est devenu un mode littéraire : nombreux sont, dans les romans, en particulier dans les romans signés de noms d'académiciens, les subjonctifs « d'élégance », que les linguistes étrangers s'ingénient vainement à analyser, et qui ne s'expliquent que par l'ignorance prétentieuse des hommes de lettres. Les Parnassiens sont trop bons grammairiens pour tomber dans cet excès : ils se servent du subjonctif en hommes de science et en hommes de goût.

1. *Médit.*, t. II, p. 231. — Cf. aussi *Jocelyn*, 12 déc. 94 :

> J'aimais.....
> A porter sur mon sein ce beau corps qui *s'affaisse*.

Contrairement à Ferdinand Brunot (*Pensée et Langue*, p. 789), je ne crois pas qu'il s'agisse là d'une survivance. — Voyez Grevisse, *Le bon usage*, p. 711, § 1050, Rem. I.

2. Cet exemple peut se justifier logiquement :

> Et jusque dans les champs *étincelait* le rire,
> Haillon d'or que la joie en bondissant *déchire*.

Le rire *étincelait* dans les champs à la date du 14 juillet ; le vers suivant, au contraire, exprime un fait de caractère général, hors du temps.

3. Heredia, *Trophées*, p. 8 (*Stymphale*). — Il s'agit d'Hercule.

Heredia a construit avec un subjonctif inattendu la complétive qui suit le verbe *espérer* (il s'agit de l'Époux) :

> Il tarde. Il ne vient pas. Et l'âme de l'Amante,
> Anxieuse, espérant qu'*il vienne*, vole encor
> Autour du sceptre noir que lève Rhadamanthe[1].

Nous disons : « *j'espère* que *vous viendrez* » — et non : « j'espère que vous veniez ». Mais, dans Heredia, la signification du verbe est modifiée par l'adjectif « anxieuse » et il est naturel qu'*espérer*, devenu verbe « de sentiment », reçoive la construction habituelle de ces verbes (« *je désire* que *vous veniez* »).

Les autres exemples intéressants du subjonctif sont tous *en proposition relative*. Là, l'opposition entre les deux modes, — l'indicatif marquant la réalité de l'action, le subjonctif exprimant une action simplement conçue par l'esprit, — est particulièrement vivante, même dans le français parlé (« je cherche une maison qui *a*, qui *ait* un jardin »).

> Il te fallait à toi l'atmosphère d'orage,
> Quelque ravin bien noir où *mugisse* un torrent
> Qui boit et revomit l'écume de sa rage,
> Quelque fauve bandit sur des rochers errant[2].

> Ami, l'art vrai n'est pas, quoi que la foule en dise,
> Un jouet qu'*on reprenne* ou qu'*on quitte* à sa guise,
> Il veut, pour accomplir ses travaux glorieux,
> De forts lutteurs, toujours pensifs et sérieux,
> Qui chérissent le Beau d'une immense tendresse[3].

Il suffit de traduire : « quelque ravin où *mugit* un torrent », « un jouet qu'*on reprend* ou qu'*on quitte* à sa guise », pour se rendre compte de la nuance exprimée par le subjonctif, et de la perte réelle que constituerait pour l'artiste et pour le penseur l'abandon définitif et complet de ce mode.

En revanche, il semble que l'*imparfait du subjonctif*, en tant que *subjonctif du conditionnel*, soit plus compromis :

> Et quand il régnerait, au fond du ciel paisible,
> Un être sans pitié qui *contemplât* souffrir.....[4].

Cette forme, commune dans les écrivains du XVII[e] siècle, exprime toutefois une nuance précieuse que la langue littéraire soignée pourrait conserver.

1. *Trophées*, p. 51 (*Regilla*).
2. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 21 (*Salvator Rosa*).
3. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 72 (*Sincérité* [à Amédée Pigeon]).
4. Ackermann (M[me]), *Œuvres*, p. 89.

CONDITIONNEL. — Je ne trouve à noter qu'un conditionnel d'atténuation en proposition relative.

L'Esprit du Bien parle :

> et l'on croirait que déjà se dégage,
> Au rythme impérieux de son grave langage,
> Une forme expressive enveloppée encor,
> Où d'un esprit naissant *palpiterait* l'essor.....[1].

« Une forme expressive se dégage » constate un fait ; *palpiterait* au lieu de *palpite* exprime une nuance de possibilité qui est la propre nuance du conditionnel : « je sortirais » s'oppose nettement à « je sors » aussi bien qu'à « je ne sors pas ».

Les Prépositions. — Les prépositions, qui expriment des rapports, ont par là même quelque chose d'anti-poétique. Les poètes modernes s'efforcent en quelque sorte de les neutraliser, laissant deviner au lecteur les rapports qu'elles soulignent. C'est pour cette raison, je crois, que la préposition « à » et la préposition « en », qui sont parmi les moins encombrantes, et parmi les plus vagues, ont reçu à l'époque parnassienne un développement particulier.

Au XVIIe siècle, la préposition « à » pouvait s'employer traditionnellement là où nous employons *dans*, *sur*, etc. Les Parnassiens ont conservé, ou retrouvé ces emplois :

> Érycine t'appelle *aux* bois étincelants ;
> Viens.....[2].
> [Or, il vit]
> Héroïsme, Beauté, Sagesse et Poésie,
> Autour du grand Kronide assis *au* Pavé d'or.....[3].

Il est inutile de multiplier les exemples ; pour Heredia, Ibrovac a noté les emplois de « à » avec la valeur de « dans le, sous le, vers le » (*op. cit.*, p. 434). Dans des vers tels que ceux-ci :

> Enfin, le jour, glissant *à* la pente des cieux,
> D'un long regard de pourpre illumina leurs yeux[4],

le lien logique entre « la pente des cieux » et « glissant » se trouve en quelque sorte escamoté ; est-ce : « glissant sur, à travers, le long de »? Nous ne le savons pas, et, au point de vue du poète, il est sans doute préférable que nous l'ignorions.

1. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 232 (*Les Destins*).
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 70 (*Thyoné*).
3. Id., *Derniers Poèmes*, p. 7.
4. Id., *Poèmes antiques*, p. 9.

La préposition « en » présente l'avantage d'être, si je puis dire, plus vide encore de substance logique que la préposition *à* : « dans » a en effet hérité, dans la plupart des cas, des sens de « en » ; *en* ne suggère plus que des rapports très divers et souvent très vagues.

Étrangers, c'est en vain qu'*en* mots harmonieux
Vous caressez l'oreille et l'esprit curieux[1].

Sur un fond d'or pâli, les saints rouges et bleus
Qu'un plomb noir délimite *en* dessins anguleux,
Croisant les bras, levant au ciel un œil étrange.....[2].

Et la flamme, inondant l'enceinte rayonnante,
Semant d'ardents reflets la pourpre environnante,
Irradie *en* éclairs aux lambris du métal[3].

Dix colonnes d'argent portent le large faîte
Du trône où des festons brodés de diamants
Pendent aux angles droits *en* clairs rayonnements[4].

L'enfant à soulever des armes s'évertue.
Chaque armure, où l'aïeul se survit *en* statue
Sous la fière couronne et le cimier ducal,
Joyeuse, reconnaît d'un regard amical
Sa race qui déjà joue avec ce qui tue[5].

Dans le premier exemple, « en », traduit par « avec », exprimerait l'instrument. Pour les quatre autres exemples, nous pouvons hésiter : faut-il traduire par « sous forme de », et quel rapport exact marquerait cette locution prépositive?

En présente aussi, quand il est suivi de certaines formes de l'article, l'avantage, inappréciable pour le poète, d'une certaine couleur archaïque :

Et, plus clair *en l'*azur noir de la nuit sereine,
Silencieusement s'argente le Croissant[6].

« En l'azur » sonne bien, avec un certain caractère d'étrangeté, et, somme toute, n'a rien de barbare. Il est regrettable que des poètes plus zélés que savants aient cru pouvoir faire renaître *en le*, *en les* :

Oui, je veux allier la rage à la langueur,
Et, loin de les détendre, *en les* fibres du cœur
Exaspérer la vie afin que je la broie[7].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 100 (*Hélène*). C'est Démodoce qui parle.
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 66 (*Vitrail*).
3. Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 145 (*Niobé*)
4. *Id.*, p. 52.
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 68.
6. Heredia, *Trophées*, p. 21.
7. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 219 (*Les Destins*). — C'est l'Esprit du Mal qui parle.

S'il est des prépositions qui meurent, comme « en », il en est d'autres qui naissent. En général, ces prépositions neuves ont un caractère de vulgarité peu apprécié de la plupart des Parnassiens. Mérat, je ne sais trop pourquoi, semble avoir une certaine affection pour « plein ».

Les arbres ont des fruits pesants *plein* leur ramure[1].

Hier le vent jetait la pluie
Plein les arbres noirs qui pliaient[2].

Les conjonctions. — Les conjonctions de subordination, qui marquent elles aussi des rapports, ne sont pas plus « poétiques » que les prépositions. Quand nous lisons, dans les écrits en prose de Leconte de Lisle : « Des commentaires sur l'Évangile peuvent bien se transformer en pamphlets politiques, ... il y a ici agression et lutte *sous figure* d'enseignement[3] » ; — « Mon sincère respect pour certaines parties de l'œuvre de M. de Lamartine, et la certitude où je suis de ne méconnaître aucune de ses remarquables facultés, me permettraient une franchise entière, même *dans l'hypothèse* toute gratuite *que* j'eusse le dessein d'être moins sincère que prudent[4] », nous sentons qu'il n'eût jamais écrit « sous figure de » en vers, et moins encore « dans l'hypothèse que ». Cette locution prépositive et cette locution conjonctive sentent terriblement l'école.

Les conjonctions de coordination, au contraire, sont précieuses pour marquer les mouvements — et les couleurs. Les Parnassiens ont beaucoup usé de *or*, qui est « biblique » ou « évangélique » :

Or, en mil huit cent neuf, nous prîmes Saragosse,

dit le sergent de François Coppée[5].

Dans un des poèmes de Heredia où le sentiment personnel est le plus clairement exprimé, le mouvement de la phrase est souligné par « et », qui est « biblique », mais aussi sentimental :

Et moi je m'éteindrai, vieillard, en un long deuil ;
Mon corps sera cloué dans un étroit cercueil
Et l'on paîra la terre et le prêtre et les cierges.

Et pourtant j'ai rêvé ce destin glorieux
De tomber au soleil ainsi que les aïeux,
Jeune encore et pleuré des héros et des vierges[6].

1. Mérat, *Chimères*, p. 13.
2. *Id.*, p. 155.
3. Leconte de Lisle, *1852*, *Derniers Poèmes*, p. 217
4. Id., *1864*, p. 250 (*Lamartine*).
5. Coppée, *Œuvres*, *1864-1869*, p. 199.
6. Heredia, *Trophées*, p. 134 (*Funérailles*).

Ces quelques remarques n'ont pas la prétention de constituer une étude exhaustive : c'est à peine si elles peuvent suggérer un cadre pour des recherches qui seraient presque infinies.

L'intérêt de ces recherches est réel : des artistes avisés et conscients sont amenés à réfléchir sur toutes les ressources grammaticales de la langue ; ils reprennent en quelque sorte tous les chapitres de la grammaire, acceptant telle règle, refusant telle autre, ou bien lui donnant plus d'élasticité ou de rigueur. Ils sont les bons ouvriers qui forgent la langue de demain ; c'est à eux — et à eux seuls — que les grammairiens bien informés devraient emprunter leurs exemples.

CHAPITRE V

PROCÉDÉS DE STYLE

Le procédé de style est une sorte de recette littéraire. Inventé par un écrivain ingénieux, qui a suscité des imitateurs, le procédé nouveau finit par s'imposer à l'usage. Au cours des âges, il s'est ainsi constitué comme un stock qu'il devient de plus en plus difficile d'augmenter : les écrivains de chaque pays et de chaque École y puisent leurs procédés favoris. Les poètes du Parnasse n'ont pas négligé cette ressource.

LE PLURIEL POÉTIQUE, OU EMPHATIQUE. — Beaucoup d'écrivains affectent de substituer, sans raison logique, le pluriel au singulier. Heredia s'y refusait : « le chêne », affirmait-il, veut dire davantage que « les chênes »[1]. D'autres Parnassiens, au contraire, préfèrent « les chênes ».

Les exemples sont variés.

Hélas ! courbons le front sous le poids *des exils*[2] !

.....outre l'art divin qu'il reçut en partage,
Il faut au cuisinier *les* pénibles *labeurs*[3].

Elles vont, elles descendent, plus impétueuses de minute en minute, arrivent à la mer, et font une immense trouée à travers *les houles* effondrées[4].

En d'indignes plaisirs à jamais j'ai flétri
Les saintes *blancheurs* de mon âme[5].

Il entendit monter *les sèves* déchaînées
Et croître dans son sein l'Océan furieux[6].

Dans ces vers, le pluriel se justifie plus ou moins facilement. *Courbons*, qui est un pluriel, suggère une pluralité d'exilés.

1. Ibrovac, *op. cit.*, p. 432 et n. 1.
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 15.
3. Bouilhet, *Œuvres*, p. 165.
4. Leconte de Lisle, *V. Hugo, 1864*, p. 263. — Il s'agit des eaux dans les ravines.
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 9.
6. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 59 (*La Vision de Brahma*).

Mais « les labeurs » ne signifie pas autre chose que « le labeur » : Bouilhet précise que ces labeurs consistent à « pâlir sur les auteurs ». — Les derniers exemples sont indiscutablement illogiques — ce qui ne veut pas dire qu'ils sont condamnables. La valeur du pluriel poétique est d'ailleurs très différente suivant que le nom a, régulièrement ou non, un pluriel, suivant qu'il est concret ou abstrait, pris au sens propre ou par métaphore. Le pluriel, qui marque essentiellement la quantité, la variété, la multiplicité, etc., etc., grandit les choses[1].

Le « style substantif ». — Médiocrement élégante et d'ailleurs peu précise, cette formule traditionnelle permet de grouper un certain nombre de procédés qui ont reçu un développement considérable dans notre langue littéraire depuis 1850 environ.

I. — *UNE GAÎTÉ* équivaut à : « un enfant joyeux ».

> Il regardait passer *ces gaîtés* en haillons,
> Qui couraient les pieds nus et d'aurore coiffées.....[2].

Un ange, essentiellement innocent, devient *une innocence*, et un ancêtre illustre devient *une gloire* :

> Reçois notre salut, Monde sacerdotal
> Où les Anges vêtus d'un fluide cristal
> Apparaissent tout nus, étant *les Innocences*[3].

> Tous les ducs morts sont là, *gloire* d'acier vêtue,
> Depuis Othon le Saint jusqu'à Job le Bancal[4].

II. — *LE BLEU DU CIEL, ETC.* — Le groupe banal : « le ciel bleu », peut être transformé en : « le bleu du ciel ». En remplaçant le nom « le bleu » par une métaphore, on obtient : « l'azur du ciel », ou : « un ciel d'azur ». Dans tous les cas, la « qualité » (*bleu*) est mise au premier plan de la conscience ; la « substance » (*ciel*) lui est subordonnée sous forme de complément nominal.

a. Le bleu du ciel. — Ce procédé facile, mais peu impressif, n'a pas rencontré beaucoup de succès.

> Tous les vaincus pour qui les défaites sont belles
> Et tous les vagabonds avec tous les rebelles
> Peupleront *l'infini de ma postérité*[5].

1. Le pluriel « poétique » s'appelle parfois pluriel « emphatique », « augmentatif » : c'est l'appellation de « pluriel illogique » qui serait la plus exacte. — Notons son emploi fréquent par les poètes de l'antiquité.
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 155 (*Angelus*). — Il s'agit des enfants des pêcheurs.
3. Mendès, *Hespérus*, p. 49.
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 68.
5. Mendès, *Contes épiques*, p. 20. — C'est Agar qui parle.

Il en existe une variante, plus intéressante pour l'artiste : « le terrible [lion] de Némée » devient : « *la terreur de Némée* ».

> Il s'écrie. Il a vu *la terreur de Némée*
> Qui sur le seuil sanglant ouvre sa gueule armée.....[1].

b. L'azur du ciel. — Le type « l'azur du ciel » est susceptible d'un très grand nombre de combinaisons. Voyons d'abord les plus simples :

> Les oiseaux aux becs d'or luisaient en plein soleil,
> Sans daigner secouer, comme des étincelles,
> Les mouches qui mordaient *la pourpre de leurs ailes*[2].

> Et dès que luit aux cieux le matin argenté,
> Sur *les fleurs de son sein*, je bois la volupté[3] !

Notons que, si « la pourpre de leurs ailes » est facile à traduire (les ailes rouges), il est impossible de trouver aux « fleurs de son sein » un équivalent (il faut sans doute comprendre : « son sein *blanc* et *rose* »), ce qui est, au point de vue poétique, un avantage appréciable : la valeur pittoresque de l'expression est moindre, mais sa valeur suggestive est beaucoup plus grande.

Rien n'empêche, dans le groupe « l'azur du ciel », de caractériser *ciel* par un nouvel adjectif :

> Tantôt se défiant, et d'un essor rapide
> Troublant le flot marbré d'une écume d'argent,
> Elles ridaient *l'azur de leur palais limpide*
> De leur corps souple et diligent[4].

> La Nuit divine, enfin, dans *l'ampleur des cieux clairs*,
> Avec sa robe noire aux plis brodés d'éclairs,
> . . . .
> Descendit dans les mers des Dêvas.....[5].

Si, au point de départ, nous caractérisons l'adjectif substantivé « bleu » par un autre adjectif, « le bleu ardent du ciel », par exemple, nous obtiendrons finalement : « l'azur ardent du ciel » :

> Sous *la pourpre ombreuse du rideau*,
> Noble et pur, un grand lys se meurt dans une coupe[6].

> J'imagine déjà la saveur indicible
> Du livre qu'on ferait près du foyer paisible,

1. Heredia, *Trophées*, p. 7. — C'est le pâtre qui s'écrie.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 8.
3. *Id.*, p. 77 (*Glaucé*).
4. *Id.*, p. 162 (*Hylas*). — Il s'agit de Molis et Nikhéa, les belles Hydriades.
5. *Id.*, p. 47.
6. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 62.

Tandis qu'une adorée, aux cheveux blonds ou noirs,
Promènerait *les flots neigeux de ses peignoirs*
Par la chambre à coucher étroite et familière
Pour allumer la lampe et remplir la théière[1].

Sur des coussins elle repose
Le marbre éclatant de son corps.....[2].

Notons en passant que les « *flots neigeux* de son peignoir » nous offrent une double métaphore.

Enfin il est possible de qualifier à la fois *azur* et *ciel*.

Chanteurs mélodieux, habitants des buissons,
Le ciel pâlit, Vénus à l'horizon s'éveille ;
Cynthia vous écoute, enivrez son oreille :
Versez-lui *le flot d'or de vos belles chansons*[3].

(L'Isthme de Panama)

partage avec ses monts géants
La glauque immensité des deux grands Océans[4].

Parfois, l'un des fuyards de la farouche harde
Se cabre brusquement, se retourne, regarde,
Et rejoint d'un seul bond le fraternel bétail ;

Car il a vu la lune éblouissante et pleine
Allonger derrière eux, suprême épouvantail,
La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne[5].

D'autres combinaisons, d'ailleurs, peuvent se rencontrer ; le groupe « azur du ciel » peut être suivi d'une relative :

Et leurs cheveux couvraient d'un souple et noir trésor
La neige de leur gorge où rougissaient des roses[6].

Ce procédé, aux formes variées, a été pour l'École parnassienne une précieuse ressource.

c. *Le ciel d'azur.* — Moins riche en variantes, ce type semble avoir été employé surtout par Leconte de Lisle dans des expressions clichées de couleur antique.

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 125 (*Intimités*).
2. Mérat, *Chimères*, p. 62.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 245 (*Églogue.* — C'est Gallus qui parle).
4. Heredia, *Trophées*, p. 177.
5. *Id.*, p. 12 (*Fuite de Centaures*). — Cf. : « *l'orgueil* éployé des drapeaux frissonnants » (De Guerne, *Bois sacré*, p. 202).
6. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 58 (*La vision de Brahma*). — Il s'agit des vierges.

Mais la dernière alors leva ses blanches mains,
Déroula sur *son cou de neige*, en tresses blondes,
De ses cheveux dorés les ruisselantes ondes[1].

Et croisant ses bras blancs sur *son grand sein d'ivoire* :
— Cher fils de Priamos, tu contemples Héré,
Dit-elle[2].

D'autres Parnassiens lui ont donné plus d'éclat.

On la fête, on lui fait *des jours d'or et de soie*,
On la flatte, on l'encense, on l'adule, on la choie[3].

Les palmiers vers le sol, d'où nul vent ne s'élève,
Penchent leurs longs cheveux dans *l'air de diamant*[4].

d. Quand un concept verbal se combine avec les concepts de nom et d'adjectif, la chose se complique : c'est ici que l'on peut parler à bon droit de style substantif, le verbe se trouvant « traduit » par un nom.

Les trois exemples qui suivent, d'ailleurs très différents entre eux, sont empruntés à François Coppée.

Angelus pousse un cri en voyant un crabe *qui s'enfuit* :

Et les deux bons vieillards étaient tout égayés
Lorsque Angelus, ouvrant de grands yeux effrayés,
Jetait un cri léger, douce et claire syllabe,
Devant la fuite oblique et bizarre d'un crabe[5].

Angelus fait un geste comme on en fait quand *on va s'éveiller* :

Angelus ébaucha de son bras rose et rond
Ce geste vague et mou *du réveil qui s'approche*[6].

L'orpheline, *innocente* enfant *aux cheveux bouclés*, *se promenait* dans la cour :

Si chétive, une haleine, une âme,
L'orpheline du porte-clés
Promenait dans la cour infâme
L'innocence en cheveux bouclés[7].

C'est ici que l'on peut le mieux se rendre compte de l'extension du procédé, apprécier ses avantages, et aussi entrevoir ses limites.

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 91 (*Hélène*). — C'est Paris qui parle.
2. *Ibid.*
3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 110. — Il s'agit de la femme.
4. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 24.
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 151.
6. *Id.*, p. 144.
7. *Id.*, p. 46. — Il s'agit de la cour de la prison.

Les hébraïsmes : « le Dieu de majesté », « le Roi des Rois ». — Ces hébraïsmes ont passé de l'hébreu dans la langue des Septante ; puis dans le latin de la *Vulgate*, d'où ils ont très anciennement pénétré en français. Au XVIIe siècle, leur valeur d'hébraïsmes est encore parfaitement sentie : Racine n'en fait usage que dans *Esther* et dans *Athalie*. Au XIXe siècle, la langue littéraire les adopte.

a. Dieu de majesté (Dieu majestueux).

Dans les soleils couchants je vois
Des ruines au nom sonore.....
Dans les soleils fondants j'admire.
O Paris ! *les reines d'orgueil*.....
« Ninive ! Ecbatane ! Palmyre ![1] »

Ce type a été considérablement développé par les romantiques et surtout par Victor Hugo[2]. Nous pouvons lui rattacher *un parfum de langueur* (qui représente peut-être un génitif de qualité latin : *un homme de probité*) :

Les cierges étoilaient de points d'or toute l'ombre ;
L'encens y répandait *son parfum de langueur*[3].

Mais, comme la traduction est exactement la même : *reine d'orgueil*, « reine orgueilleuse » ; *parfum de langueur*, « parfum langoureux », des échanges se sont produits entre les deux types. Il est probable que les Parnassiens, poètes savants, faisaient encore la différence dans la plupart des cas. Aujourd'hui, le procédé s'est répandu jusque dans la littérature populaire, et beaucoup d'exemples peuvent être classés indifféremment dans l'une ou l'autre des séries.

b. Le Roi des rois. — C'est le grand roi, le roi par excellence.

Il vit celui que nul n'a vu, *l'âme des âmes*,
. . . .
Hâri, le réservoir des inertes délices,
Dont le beau corps nageait dans un rayonnement[4].

Il semble bien que Leconte de Lisle ait voulu transposer d'une religion à l'autre, sans lui enlever son caractère primitif, cette expression d'origine biblique.

Les noms composés. — Les noms qui servent à la formation des composés proviennent de sources très diverses, et par là-même ont

1. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 7.
2. Lombard (Alf), *Les constructions nominales dans le français moderne*, Uppsala, Almquist et Wiksell, 1930, p. 177-181.
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 201 (*La Bénédiction*).
4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 57 (*La Vision de Brahma*).

une valeur littéraire très différente : le *Roi-Prophète*, l'*Homme-Dieu*, sont bibliques et évangéliques ; les *commissaires-priseurs* sont de création française et administrative ; les *canapés-lits* sont d'origine commerciale ; les *filles-fleurs* viennent du folklore germanique. Victor Hugo avait développé d'extraordinaire façon un type de composés artificiels où il juxtaposait les deux termes d'une comparaison : la *marmite-budget*, le *pâtre-promontoire.*

Archange-prophète est biblique :

Demain, la fange aura pris l'époux, et, jalouse,
La neige épaissira le linceul de l'épouse ;
Mais l'*archange-prophète* a dit : « Vous revivrez ![1] »

Cheval-cygne est germanique[2].

C'est par plaisanterie que Bouilhet a écrit *Cupidon tambour*, songeant sans doute aux composés chers aux poètes de la Pléiade.

[Le comte de Brisson (à Catherine de Médicis, parlant de Condé) :]
Prince aimable !
Si noble en ses erreurs, qu'à peine il est blâmable,
Le caprice des camps, — la gaîté de la cour, —
Faisant battre la charge à *Cupidon tambour*[3].

Les composés à la manière de Victor Hugo sont rares.

Et je levai les bras vers *le beau jeune homme ange*[4] !

Le *poète-soleil* entonne
L'hymne étincelant de l'été[5].

Encore l'expression (d'ailleurs peu heureuse) de Mendès peut-elle passer pour biblique, et la fantaisie de Mérat n'est-elle sans doute qu'un souvenir du *Roi-Soleil.*

Respect ou prudence, les Parnassiens s'interdirent un procédé — d'ailleurs très voyant — qui devait rester la propriété du Maître.

L'adjectif. — L'adjectif, si l'on en croit Dupuis et Cotonet, avait joué un rôle essentiel dans la Révolution romantique : l'école parnassienne lui a conservé toute son importance. Leconte de Lisle, appréciant Baudelaire, écrivait : « Le choix et l'agencement des mots, le mouvement général et le style, tout concorde à l'effet produit, laissant

1. Mendès, *Hespérus*, p. 38.
2. *Id.*, p. 20. — Cf. Lohengrin.
3. Bouilhet, *Conjur. d'Amboise*, p. 14.
4. Mendès, *Hespérus*, p. 20.
5. Mérat, *Chimères*, p. 58.

à la fois dans l'esprit la vision de choses effrayantes et mystérieuses, dans l'oreille exercée comme une vibration multiple et savamment combinée de métaux sonores et précieux, et dans les yeux de splendides couleurs.[1] » Pour Leconte de Lisle, les adjectifs, dans cette « vibration multiple et savamment combinée de métaux sonores et précieux », jouent un rôle essentiel ; ils sont chargés en grande partie de fournir à nos yeux les « splendides couleurs » du poème.

Les Romantiques avaient hésité entre divers types d'adjectifs : tantôt Sainte-Beuve préférait « le lac bleu » au « lac mélancolique », et tantôt il brûlait ce qu'il avait adoré. Leconte de Lisle semble avoir fait son choix une fois pour toutes et opté pour le « lac bleu », pour l'adjectif pittoresque. Il s'interdit l'adjectif romantique banal, dont Hugo avait usé et abusé ; il s'interdit aussi le néologisme. Il cherche l'originalité dans l'alliance neuve, en évitant toutefois les unions ahurissantes de Petrus Borel et des ultras du Romantisme. Il use aussi des alliances traditionnelles. L'expression « la nymphe *au corps de neige* », banale en soi, fait couleur locale (*Poèmes antiques*, p. 140).

Le mot « pittoresque », détaché de sa signification primitive[2], s'applique désormais non seulement à la peinture, mais aussi à la sculpture et à l'architecture. Les adjectifs évoqueront la couleur, la ligne, le contour, la masse, le relief, la surface, sans compter la mesure, qui est commune à tous les arts.

Je ne puis donner que quelques exemples. Voici des jeux de *couleur* :

> Cet étroit paradis parfumé de *verdeurs*
> Enroule autour des pics la brume *violette*[3].

> L'astre coule et fait un ruisseau
> *Couleur d'or, d'ambre* et *de topaze*[4].

Dans les *Poèmes barbares* (*La Panthère noire*, p. 198), dans les *Poèmes antiques* (p. 21, p. 38), dans les *Derniers Poèmes* (p. 60), Leconte de Lisle s'est ingénié à peindre de véritables tableaux.

Voici des *lignes* :

> Sur les cèdres anciens, *immobiles et droits*.....[5].

> L'éclair vibre *sa flèche torse*[6].

1. *Derniers Poèmes*, p. 283-284.
2. *Pittoresque* : « Il se dit de la disposition des objets, de l'aspect des sites, de l'attitude des figures, que le Peintre croit favorables à l'expression » (Acad. 1777).
3. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 206.
4. Id., *Poèmes antiques*, p. 196.
5. Id., *Poèmes tragiques*, p. 12.
6. *Id.*, p. 20.

Le contour peut se réduire à une ligne ; il peut aussi se compliquer :

> *Les cadavres couchés* sur les *hauts* bûchers *plats*[1].
>
> *Un faisceau* de djerrids *aigus*[2].

Leconte de Lisle nous montre encore

> [le] rebord *dentelé* des minarets[3].

L'absence de lignes et de contours n'est pas moins expressive :

> Vieillard de Karjala, la nuit est noire encore,
> Et le cap nébuleux n'a point revu l'aurore[4].
>
> Et ce sera la nuit aveugle, la grande ombre
> Informe[5].

Massif, *épais* (pour qui Leconte de Lisle semble avoir une véritable prédilection) font voir la *masse* :

> Un palais hérissé d'un triple rang de pieux,
> De grilles et de crocs aigus et de murailles
> *Massives*[6].

Les Forts, princes des anciens jours, sont

> Plus *massifs* que le cèdre et plus hauts que le pin[7].

Le sable aux dunes noires est

> parfois traversé brusquement
> Par quelque monstre *épais* qui grinçait des mâchoires[8].

Cave[9], *excave*[10], *concave*, décrivent des *surfaces* :

> Au loin la mer immense et *concave* se mêle
> A l'espace infini d'un bleu léger comme elle[11].

Le *relief* est marqué par des adjectifs comme *rugueux* :

> Le *rugueux* Sennaar, jonché de pierres rousses[12].....
>
> Les éléphants *rugueux*, voyageurs lents et rudes[13].....

1. Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques*, p. 20.
2. *Id.*, p. 158.
3. *Id.*, p. 2.
4. Id., *Poèmes barbares*, p. 84.
5. *Id.*, p. 249.
6. *Id.*, p. 331.
7. *Id.*, p. 4.
8. *Id.*, p. 3.
9. *Id.*, p. 58 (les yeux *caves*).
10. Id., *Poèmes tragiques*, p. 55 (l'orbite *excave*).
11. Id., *Derniers Poèmes*, p. 74.
12. Id., *Poèmes barbares*, p. 163.
13. *Id.*, p. 184.

Visqueux donne une impression tactile en même temps qu'une impression visuelle :

> L'autre Démon, armé d'un fer *visqueux* qui fume[1].....

Enfin Leconte de Lisle, comme Hugo, use abondamment de l'adjectif de *mesure*, en particulier de l'adjectif négatif : *immense*, *immesuré*, *incommensurable.*

> Les bruits cessent, l'air brûle et la lumière *immense*
> Endort le ciel et la forêt[2].
>
> Et l'âge *immesuré* des astres en démence[3].
>
> Dans l'*incommensurable* effroi des étendues[4].

Il préfère d'ailleurs le plus souvent les expressions nominales : *sans fin*, *sans bornes*, *sans terme*, *sans limite*, *sans nombre*, plus abondantes et plus variées.

Cette étude, — que je restreins à dessein au seul Leconte de Lisle, car l'emploi de l'adjectif est chose personnelle[5], — montre l'extrême importance que les Parnassiens ont attribuée à l'adjectif. Cette attitude ne peut nous étonner de la part d'une école essentiellement descriptive.

Un certain nombre de procédés contribuent à mettre l'adjectif en valeur[6].

La construction chère à Victor Hugo : « les *grands* chars *gémissants* », n'est pas très fréquente chez les Parnassiens :

> Les *grands* cerfs *indolents*, par les halliers mousseux
> Hument les tardives rosées[7].

Elle consiste à encadrer le nom entre deux adjectifs, le premier bref et de signification générale, le second plus « lourd » et de valeur précise.

J'étudierai dans le chapitre de la phrase le problème de l'*inversion* de l'adjectif : parfois aisée, souvent pénible, l'inversion met en valeur à la fois l'adjectif et le nom.

1. Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques*, p. 40.
2. Id., *Poèmes barbares*, p. 200.
3. Id., *Derniers Poèmes*, p. 10.
4. Id., *Poèmes barbares*, p. 249.
5. On trouvera dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 423-427, une étude sommaire des adjectifs dans l'œuvre de Heredia.
6. Je néglige les procédés banals : la répétition, par exemple.

> [Le cœur humain]
> Où dans l'ombre *éternelle* et l'*éternelle* aurore
> Fermente, éclate et meurt l'illusoire univers
> (Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, p. 5).

Il existe aussi des antithèses d'adjectifs, etc.

7. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 140 (*La Source*).

Il peut y avoir *incompatibilité* entre un nom et un adjectif ; le gazon n'est pas *frileux* :

> Le printemps qui sourit parmi les giboulées,
> Éclaire le gazon *frileux* dans les allées[1].

Mais la pensée du poète est parfaitement claire : le lecteur, devant ce paysage de printemps hâtif, doit ressentir une impression de froid. Les exemples du procédé sont nombreux : l'adjectif devient, si je puis dire, un adjectif de suggestion. Joint grammaticalement à un nom, il qualifie de fait un autre nom, qui peut même ne pas être exprimé.

> La fatigue nous désenlace.
> Reste ainsi, ma mignonne. Je veux
> Voir reposer ta tête lasse
> Sur l'or *épais* de tes cheveux[2].

> Il revient tout joyeux à son feu de colza.....
> Et pose à son retour des baisers *triomphants*
> Sur les fronts *inégaux* de ses petits enfants[3].

> Où donc aujourd'hui se promène
> Le flot *soyeux* des courtisans[4] ?

Ce sont les cheveux qui sont épais ; c'est le pêcheur qui est triomphant ; ce sont les enfants qui sont de taille inégale ; ce sont les courtisans qui sont habillés de soie.

Parfois l'adjectif se rapporte au sujet réel ou au sujet psychologique de l'action :

> Ils allaient à tâtons, consultaient les commères
> Du village, et prenaient des conseils très *prudents*
> Pour l'âge où le petit devrait faire ses dents[5].

> Dans les verres épais du cabaret *brutal*
> Le vin bleu coule à flots et sans trêve à la ronde[6].

Le curé et le fossoyeur font preuve d'une prudence exagérée ; les buveurs sont brutaux.

Il arrive que le groupe adjectif-nom exige une véritable traduction ; les « ennuis *économes* » sont les soucis d'économie du cultivateur ; les tapis ne sont pas *sourds*, ils assourdissent les bruits.

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 146. — Cf. : De Guerne, *Bois sacré*, p. 94 : « C'était un soir *lunaire.* » Comprenez : un soir où il y avait de la lune.
2. *Id.*, p. 22.
3. *Id.*, p. 136. — Il s'agit du pêcheur.
4. Sully-Prudhomme, *1872-1878*, p. 121 (*Le Vase et l'Oiseau*).
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 150 (*Angelus*). — C'est le curé et le fossoyeur qui demandent des consultations.
6. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 55.

Le pêcheur, dit le prêtre, heureux parmi les hommes,
N'a pas du laboureur les ennuis *économes*[1].

....j'ai connu
Même ces doux projets de bonheur ingénu
Dont l'âme si bien s'accommode :
L'hiver, le coin du feu, la chambre aux sourds tapis.....[2].

Ne faut-il pas reconnaître, dans ces exemples, l'influence de Baudelaire? Elle est plus sensible dans les *vertes senteurs* des prés :

Nature indifférente, au secret douloureux,
Prés aux *vertes senteurs*, forêts aux noirs mystères,
Monts couronnés de pins ou de neiges austères,
Vous êtes sans pitié, comme tous les heureux[3] !

Cette influence est plus nette encore dans les expressions « nuit blonde », « lune magnétique », « lac jaloux » :

C'était une de ces *nuits blondes*
Qu'il fait après les jours brûlants ;
Pleines d'*aurores vagabondes*
Et de *crépuscules tremblants*[4].

C'est un soir calme ; un souffle aux arômes subtils
Vanne de fleurs en fleurs, et du parc aux collines,
Le pollen qu'il dépose aux pointes des pistils ;
Un soir d'été serein, aux *étoiles câlines*.
La *lune magnétique* arrose les halliers ;
Et dans l'herbe, pareils à deux grands boucliers
Chus d'un duel gigantesque en preuve pour l'histoire,
Dorment deux *lacs jaloux*, d'acier blanc criblé d'or[5].

Le verbe. — Il n'est pas sans intérêt de souligner — à une époque où la prose d'art sacrifie souvent le verbe au nom — que l'École parnassienne veut dessiner et peindre aussi bien par le moyen du verbe que par le moyen du nom et de l'adjectif : le verbe est souvent, si je puis dire, le centre pittoresque de la phrase.

Et les longues fourmis, traînant leur ventre blême,
Ondulent vers leur proie inerte, s'amassant.....[6].
Du sommet des palmiers *pendaient* les grands reptiles[7].

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 136.
2. *Id.*, p. 8.
3. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 52. — Leconte de Lisle avait décrit un « paradis parfumé de verdeurs » (*Poèmes barbares*, p. 206).
4. Mérat, *Chimères*, p. 45.
5. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 193 (*La chanson de Mahall*).
6. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 29.
7. *Id.*, p. 8.

Et sur les fleurs de pourpre et sur les lys d'argent,
. . . .
Les abeilles *vibraient*, d'un rayon d'or frappées[1].

Les Parnassiens ont utilisé, comme un élément de couleur temporelle, le procédé classique qui consiste à donner à un verbe d'activité *un sujet* ou *un objet* souvent *abstrait* (*ma colère* épargne *ta faiblesse*), parfois *concret* (*son manteau* fuyait vers la clarté).

Dans certains cas, le procédé garde toute sa valeur :

O César ! tu mourras sous une arme romaine.
La tardive justice un jour effacera
Ce surnom d'apostat que te donna la haine[2].

Mais je suis bien las de *ces tyrannies*
Qu'adore en tremblant le monde à genoux :
Peuples énervés, races accroupies,
Nous léchons les pieds qui marchent sur nous[3].

Trop avant dans l'abîme acharnant *leur essor*,
Deux Chérubins hâtaient *la fuite de sa gloire*[4].

Cependant, à travers la déserte cité,
Nous courions. *Son manteau* fuyait vers la clarté,
Plein du vent qui souffla dans la robe d'Élie.
Et moi je le suivais, penché *sur sa folie*,
Tout près d'y choir[5].

Où fuirez-vous l'Europe, ô Muses qu'effarouche
Le tonnerre insultant des stupides canons[6] ?

« Le tonnerre insultant des stupides canons » a une valeur significative et une puissance d'expression que n'aurait pas le nom « la guerre ».

L'ADVERBE. — La relation entre l'adverbe de manière et le verbe (ou l'adjectif) qu'il modifie peut être normale : « il s'éloigna rapidement ». Mais il arrive que ce lien soit très lâche, ou même inexistant ; il en résulte un effet de style plus ou moins marqué : un fleuve peut être qualifié de *neigeux* quand il est couvert de cygnes ; mais que penser d'un fleuve *éperdument* neigeux?

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 29.
2. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 95. — Cf. De Guerne, *Bois sacré*, p. 14 (*L'Incendie*) :

.....*l'effroi du hameau* mêle au tambour sonore
La cloche infatigable et bondissant dans l'air.

3. *Id.*, p. 308 (*Cremutis Cordus*).
4. Il s'agit de Lucifer. — Mendès, *Contes épiques*, p. 6. — Cf. De Guerne, *Bois sacré*, p. 104 :

Deux Termes.....
Adossent *leur vieillesse* au mur sombre des ifs.

5. Il s'agit d'Hespérus. — Id., *Hespérus*, p. 12-13.
6. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 160.

Elles s'élancent. Tel, lorsqu'un corbeau sinistre
Croasse, sur le fleuve *éperdument* neigeux
S'effarouche le vol des cygnes du Caÿstre[1].

L'ensemble reste clair : ce sont les cygnes qui s'envolent éperdument. Le vers superpose deux visions : celle du Caÿstre tout blanc de cygnes, celle des cygnes qui fuient éperdus. Le poète a très habilement resserré ce tableau en trois mots : « le fleuve éperdument neigeux ».

D'autres exemples sont moins caractéristiques.

Si le son de la cloche est triste, il l'est bien plus
L'hiver, quand vient la nuit et quand c'est l'Angelus
Qui sonne *lourdement* au clocher du village[2].

Le ciel est noir : pas une étoile ;
Les regards *fixement* baissés,
Jeanne effile un lambeau de toile
Pour les blessés[3].

La cloche, qui est *lourde*, ne sonne pas lourdement ; elle sonne lentement et dans une ambiance triste ; Jeanne a les yeux baissés et *fixés* sur son ouvrage[4]. M. Nilsson-Ehle, dans son excellente étude sur les adverbes en *-ment*, a réuni un certain nombre d'exemples analogues[5].

PROCÉDÉS DIVERS. — Quelques procédés de style qui se présentent isolément méritent d'être signalés.

JEUX DE MOTS. — Les écrivains « Décadents » ont beaucoup usé d'un procédé qui consiste à prendre une locution figée très répandue et à modifier l'un de ses éléments (un boxeur fait tâter *ses muscles* de fer : « Polonius », dit l'Hamlet de Laforgue, « vous faisait à tout propos tâter *sa santé* de fer », *Moralités légendaires*, p. 40 ; cf., p. 86 : « cet *étage* [le sous-sol où travaillent les domestiques] est sans pitié »). L'effet, généralement plaisant, est brutal. Il n'est pas étonnant de trouver ce procédé, apparenté aux jeux de mots, dans un poème de caractère nettement populaire :

Je consens à risquer ma tête
En jonglant avec des couteaux,
Si le vin, ce but de la quête,
Coule *à gros sous* sur mes tréteaux[6].

1. Heredia, *Trophées*, p. 23 (*Le bain des Nymphes*).
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 138.
3. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 27 (*La Charpie*).
4. De la réunion d'un adverbe et d'un adjectif, il peut aussi résulter une alliance de mots. Pour Heredia, la mer est « *vraiment* éternelle » (Ibrovac, *op. cit.*, p. 426).
5. Nilsson-Ehle (Hans), *Les adverbes en* -ment *compléments d'un verbe en français moderne*, Lund, Gleerup (1941), in-8°, 242 p. — Études romanes de Lund, III.
6. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 44.

Les jeux de mots proprement dits ne peuvent guère avoir, chez les poètes du Parnasse, qu'une valeur de coloration historique. Celui de Don Diègue peint le mélange de sauvagerie et de mauvais goût qui caractérise, par rapport au XVIIe siècle français, le moyen âge espagnol :

Ruy, sieds-toi sur mon siège, au haut bout de la table.
Car qui porte un tel *chef* est *Chef* de ma maison,

dit le vieillard à son fils, qui lui apporte la tête de Gormas[1].

COMPARAISON ABSURDE. — C'est aussi un procédé ancien que celui qui consiste à prendre un point de comparaison absurde :

Avant qu'un tel dessein m'entre dans la pensée,
On pourra voir *la Seine à la Saint-Jean glacée*[2].

Avant que votre foi dans mon cœur soit troublée,
Dieu bon et triomphant,
Les Alpes crouleront sur leur base ébranlée
Par le doigt d'un enfant[3].

L'École parnassienne, soucieuse de la précision et de l'éclat du détail, a usé de la plupart des procédés traditionnels : elle a fait, comme on disait au début du XIXe siècle, de la poésie de mots.

Il faut reconnaître qu'elle l'a fait avec discrétion et avec goût. Les Parnassiens ont évité les lourdes figures des premiers romantiques. Ils ont surtout évité le défaut, commun à Musset et à Hugo, qui consiste à reprendre indéfiniment les mêmes figures, accumulant antithèse sur antithèse, entassant nom composé sur nom composé, ou reproduisant inlassablement un petit nombre de types de vers[4].

Renouant, par delà la révolution romantique, avec les grands écrivains du XVIIe siècle, ils leur ont repris, avec habileté et tact, ce qu'on pouvait encore leur emprunter.

Travaillant en particulier le style de chaque poème, ils ont trouvé, dans l'étude des procédés des langues étrangères, l'occasion de renouveler leur propre manière. Quand nous lisons de suite plusieurs poèmes de Leconte de Lisle, nous avons l'impression qu'il a su chaque fois se créer la langue et le style qui convenaient le mieux à son sujet : ce n'est pas là un mince éloge.

1. Heredia, *Trophées*, p. 166.
2. Boileau, *Satire I*, v. 125-126.
3. De Laprade, *Symphonies*, p. 63.
4. « Je vais chez Victor Hugo..... nous causons des poètes à procédé..... Musset !..... mousse de vin de Champagne. Vers types : " Le citoyen finit où le soldat commence ! " Nous en faisons une trentaine ! » (Fontaney, *Journal intime*, éd. Jasinski, p. 43-44).

CHAPITRE VI

PROCÉDÉS DE STYLE

(*suite*)

COMPARAISONS ET MÉTAPHORES

La comparaison, la métaphore, auxquelles je joins la personnification (et l'« humanisation »), méritent, par leur importance, un chapitre à part.

Il est établi qu'entre la comparaison et la métaphore il existe, au point de vue logique, une différence de nature[1]. Au point de vue stylistique, les théoriciens de jadis, et les écrivains eux-mêmes, considèrent généralement ces deux procédés comme voisins ; nous étudierons successivement leur présentation ; mais, pour simplifier, nous les grouperons sous le nom collectif d'*image* quand il s'agit d'apprécier leur valeur.

Des historiens de la littérature peuvent distinguer les images inspirées par le sens de la vue, de l'ouïe, etc. ; des psychologues peuvent rechercher celles qui proviennent du monde de la nature, du monde de l'homme, etc. Le rôle du grammairien est plus modeste : il étudie le mode de présentation de l'image. — Au point de vue du style, il existe des images neuves, à grand effet ; des images à demi usées, qui conservent une certaine valeur (il en est de caractéristiques, qui évoquent pour le lecteur l'antiquité biblique, l'antiquité grecque, etc.) ; d'autres qui sont en quelque sorte neutres et qui constituent de simples ornements de style. Les images usées ne sont plus senties comme telles ni par l'écrivain ni par le public[2] ; elles doivent être négligées dans l'étude du style. — Il est nécessaire, à l'occasion, d'apprécier l'exactitude de l'image : une image fausse ne peut satisfaire un lecteur cultivé.

1. Konrad (Hedwig), *Étude sur la métaphore*, Paris, Lavergne, 1939, in-8°, 177 p. — Thèse de Paris.

2. *Aborder* (une jeune fille ; un sujet) n'éveille plus aujourd'hui l'idée originelle du bateau qui se range le long du *bord*.

Présentation de l'image. — *LA COMPARAISON EST INTRODUITE PAR DEUX « OUTILS ».* — La rhétorique classique recommandait, sous le nom de « comparaison épique », un type de comparaison étendue. Musset en offre de nombreux exemples : celui du Pélican est l'un des plus connus. Les poètes parnassiens ont renouvelé ce procédé artificiel. Leconte de Lisle en offre un exemple, mais en prose. Étudiant Victor Hugo, il compare sa poésie, dans une magnifique phrase de vingt-cinq lignes, aux pluies de la zone torride[1].

Il existe un type plus modeste de comparaison dont les deux éléments sont introduits par deux adverbes :

> *Comme* on dit l'eau croupie..... [quatre vers]
> *Ainsi* l'humanité..... [cinq vers][2].

Cette forme, chère aux écrivains latins, nous paraît aujourd'hui « lourde » ; elle a été abandonnée par la prose littéraire vers le milieu du XVIIe siècle.

Sully-Prudhomme et Coppée offrent toutefois des exemples d'un type analogue, où chaque membre de la comparaison est introduit par *tel* :

> *Telle*, sur une mer houleuse, la frégate
> Emporte vers le Nord les marins soucieux,
> *Telle* mon âme nage, abîmée en tes yeux,
> Parmi leur azur pâle aux tristesses d'agate[3].

Le procédé est à noter : la prose française moderne tend à resserrer autant que possible l'expression de l'image et s'efforce de la présenter directement pour lui faire produire tout son effet.

LA COMPARAISON EST INTRODUITE PAR UN « OUTIL ». — L'outil de comparaison banal est *comme*. *Comme* peut annoncer une proposition normale, une proposition abrégée, un élément de proposition :

> Mais *comme* on voit la nuit sous le flot noir qui passe
> Glisser les pâles feux des étoiles de mer,
> Tous nos rêves ailés, dans le lugubre espace
> Disparaissent, à l'heure où l'Espérance est lasse[4].
>
> Hache de l'assassin, assaille l'homme ! abats
> Sa tête sur ses pieds, son bras après son bras,
> *Comme* fait la cognée au sapin qu'elle émonde[5].

1. Leconte de Lisle, *Victor Hugo*, p. 263 (1864).
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 223 (*Les Destins*).
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 14. Cf. *Id.*, p. 122 ; Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 60 ; aussi p. 118.
4. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 165.
5. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 26.

C'est une étrange fantaisie
D'avoir voulu sur ce papier
Crucifier la poésie
Comme une fleur sur un herbier[1].

Le crépuscule est triste et doux *comme* un adieu[2].

Les Parnassiens ne semblent pas avoir cherché à éviter « comme ». *Ainsi*, tout à fait exceptionnel, a une couleur antique. S'adressant à Niobé, le chœur s'écrie :

.....ô terreur ! quels discours insensés
De tes lèvres sans frein tombent à flots pressés?
Ainsi du froid Hémos les neiges ébranlées
S'écroulent avec bruit dans les blanches vallées[3].

Ainsi que, moins fréquent que *comme*, donne une impression de « lourdeur » :

Sans cesse je retourne à mon passé riant,
*Ainsi qu'*aux premiers froids toujours vers l'Orient
Reviennent les blanches cigognes[4].

De même sert aussi à introduire une comparaison :

Et Djihan-Guîr écoute. Un charme l'enveloppe.
Son cœur tressaille et bat, et son œil sombre a lui ;
Le tigre népâlais qui flaire l'antilope
Sent *de même* un frisson d'aise courir en lui[5].

Très « lourd », *de même que* est rare.

*De même qu'*au soleil l'horrible essaim des mouches
Des taureaux égorgés couvre les cuirs velus,
Un tourbillon guerrier de peuples chevelus,
Hors des nefs, s'épaissit, plein de clameurs farouches[6].

Les adverbes *plus*, *moins*, construits avec une proposition commençant par *que*, sont aussi des outils de comparaison : Galatée est

Plus blanche *que* le lait qui caille dans l'éclisse[7].

L'emploi de « *en* » est un des moyens qu'ont développé les écrivains modernes pour éviter les « lourds » et banals outils de comparaison.

1. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 69 (*Sur un album*).
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 107.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 152-153.
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 9. — Cf. aussi p. 27.
5. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 139 ; *Nurmahal*.
6. *Id.*, p. 45 ; *Combat homérique*.
7. Id., *Poèmes antiques*, p. 175 ; *Plaintes du Cyclope*.

La préposition *en* est régulière après certains verbes ; « le brouillard tombe *en* pluie fine » : le brouillard *se transforme en* une pluie fine. Le poète ne choque personne en écrivant :

Le soleil du matin tombe *en* bruine d'or
A travers les rideaux de blanche mousseline ;
C'est comme un fin brouillard de lumière en sourdine
Éclairant l'oreiller d'une blonde qui dort[1].

Mais *en bruine d'or* n'est pas un complément d'objet indirect de *tombe*. C'est un complément circonstanciel de comparaison introduit par un outil nouveau : *en* (les rayons du soleil *ressemblent à* une bruine d'or).

Dans les exemples qui suivent, aucune hésitation n'est plus possible : le verbe ne comporte pas la construction avec « *en* ». Un type nouveau d'introduction de l'image est constitué.

Sur les pylônes peints, au rebord d'une arête,
L'ibis dans son jabot gonflé plonge la tête
Et sur un pied médite, *en* découpure au ciel[2].

Sous les arceaux déserts une funèbre armée
De feuilles mortes court *en* essaim éperdu[3].

Je mange et je dors *en* chien.....
Comme d'un cruchon fêlé
Mon esprit s'en est allé
Par terre[4].

LA COMPARAISON EST PRÉSENTÉE SANS AUCUN « OUTIL » INTRODUCTEUR. — L'exemple suivant est bien caractéristique :

Dans ses courses, parfois l'essaim des hirondelles
S'arrête, et, près du terme espéré, pleure celles
Qui tombent en chemin.
O mortels ! suspendez votre course rapide ;
Pleurez ceux qui sont morts en rêvant l'Atlantide
Où vous serez demain[5].

Les deux termes de la comparaison, contenus chacun dans une demi-strophe, se rapprochent naturellement l'un de l'autre, de sorte que l'adverbe habituel n'est plus nécessaire. Fond et forme offrent d'ailleurs une coloration « Grèce ancienne » bien caractérisée.

1. Lemoyne, *Poésies*, p. 29.
2. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 24. — Cf. « un portrait *en* pied ».
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 10. — Cf. « attaquer *en* ordre dispersé ».
4. Bouilhet, *Œuvres*, p. 415. — On dit : « dormir *en* chien de fusil ».
5. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 242 (*Euforion*).

La comparaison peut être suggérée par un nom suivi de son complément. Un chaste baiser éveille dans l'imagination de De Guerne (*Flûtes alternées*, p. 86) l'idée de la libellule :

> Ton Daphnis poursuivra sur ta lèvre ingénue
> *La libellule agile et frêle du baiser.*

L'ADJECTIF « TEL ». — Avec l'adverbe *comme*, l'adjectif *tel* est le plus commun des outils traditionnels. *Tel que*, quoique littéraire, est banal.

> La pâle humanité, dans sa stupeur immonde,
> Sans courage et sans foi, s'accroupit sur le monde,
> Étalant au soleil toutes ses nudités
> *Telle qu*'un lépreux maigre aux portes des cités[1].

Il en est de même de *tel* employé comme attribut :

> *Telle* elle est, ou du moins je la devine *telle*,
> Lys candide, cygne ingénu[2].

Au contraire, *tel*, en apposition à un sujet, a quelque chose de solennel et, plus précisément, de « primitif ».

> Il lisait trop. D'abord ce désir curieux
> Avait rendu le bon curé tout glorieux :
> *Tel* le semeur qui voit prospérer ses semailles[3].

> .....portant pour ceinture à ses reins florissants
> Des lacs et des vallons et des bois verdissants,
> Des jardins diaprés et de limpides ondes,
> *Tel* il siégeait[4].

LA COMPARAISON EST EXPRIMÉE PAR UN VERBE. — Tous les verbes qui marquent la ressemblance ou qui suggèrent un rapprochement peuvent introduire une comparaison ; le plus commun est *sembler* :

> Qu'une eau vive à mes yeux promène
> Le cristal vibrant de ses flots,
> Sa musique me *semble* humaine
> Et me *rappelle* des sanglots[5].

> Le roi venait. Et belle et savourant l'ivresse.....,
> Samhisis s'avançait heureuse à son côté,
> Projetant ses lueurs d'en haut sur une foule
> Qui lui *semble* un tapis vivant que son pied foule[6].

1. Bouilhet, *Œuvres*, p. 134.
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 38. — Il s'agit de Celle qui doit sauver le poète.
3. *Id.*, p. 156. — Il s'agit d'Angelus.
4. Bhagavat. — Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 24. Cf. *Id.*, p. 85, p. 146 ; *Poèmes barbares*, p. 48, 54, 146, etc., etc.
5. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 9 (*L'Inspiration*).
6. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 42 (*Souré-Ila*).

C'est l'orpheline du porte-clés qui se promenait dans la cour de la prison :

Et, *rappelant* la mandragore
Qui fleurit au pied du gibet,
Elle était plus charmante encore
Le jour qu'une tête tombait[1].

N'ayez peur que la paix de l'Institut m'endorme.
On dit que la coupole a quelque peu la forme,
Sous la neige, en hiver, *d'un bonnet de coton*
Gigantesque et pompeux tiré jusqu'au menton.
Mais c'est un méchant mot dont il ne faut rien croire[2].

Le verbe *comparer* s'emploie quand l'image est dans la pensée ou dans la bouche d'un personnage :

.....près du mort un moine était seul en prières.
Assis dans un fauteuil de cuir, il rêvait, seul,
Observant sur le corps le dessin du linceul.....

Et *comparant* ce lit funéraire à l'ébauche
Du marbre qu'on allait tailler pour le tombeau[3].

SEMBLABLE A, PAREIL A. — Les adjectifs *semblable à*, *pareil à* :

Semblable au clair métal de la riche Korinthe,
Au loin, la mer tranquille étincelle au soleil[4].

Tes fleuves sont *pareils aux* pythons lumineux
Qui sur les palmiers verts enroulent leurs beaux nœuds ;

Ils glissent au détour de tes belles collines
En guirlandes d'argent, d'azur, de perles fines[5].

.....*pareils aux* grands bœufs qui rentrent à pas lourds,
Les vers aux larges flancs font tinter, dans les cours,
Leurs colliers de rimes bruyantes[6].

ON DIRAIT, ON EÛT DIT. — Une comparaison un peu audacieuse est introduite au présent par *on dirait*, au passé par *on eût dit*.

Vois, là-bas, sur cette gerbe,
Nu dans l'herbe,
Ce lutin blond et vermeil.....

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 46-47.
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 113-114 (*Vers lus à un banquet du Lycée Condorcet*).
3. Il s'agit de Gottlieb. — Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 77 (*Le Justicier*). — Cf., avec le verbe *avoir* :

Ses lèvres *ont* l'éclat des jeunes aubépines
Où chantent les oiseaux dans la rosée en pleurs
(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 131 ; *Klytie*).

4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 233 (*Paysage*).
5. *Id.*, p. 19.
6. Bouilhet, *Œuvres*, p. 94.

On dirait un pavot rouge
Quand il bouge,
Un pavot dans le blé vert[1].

L'air était plein d'un vol léger de lucioles,
Et parfois *on eût dit* que des étoiles folles
Pleuvaient du ciel en feu sur le feuillage noir[2].

QUELQUE CHOSE COMME. — Voici un exemple de Coppée :

.....de mes vêtements et de mes mains fiévreuses
Se dégage un arôme exquis et capiteux,
Dont je suis à la fois trop fier et trop honteux
Pour en bien définir la volupté profonde,
Quelque chose comme une odeur qui serait blonde[3].

LE VERBE « ÊTRE ». — Le verbe « *être* » identifie deux personnes ou deux choses.

La terre *est* une épouse épanouie et mûre.
Le blé, pareil à l'or, lui fait des cheveux blonds
Qu'elle secoue au vent, étincelants et longs[4].

Je sais une chapelle horrible et diffamée,
Dans laquelle autrefois un prêtre s'est pendu.....

Ma conscience *est* cette église de scandales ;
Mes remords affolés bondissent sur les dalles ;
Le doute, qui faisait mon orgueil, me punit[5].

Aussi le poète, reculant devant une assimilation trop audacieuse, ajoute-t-il parfois l'adverbe « comme » :

.....toutes les ardeurs du mauvais souvenir,
Qui viennent s'imposer à mes sens et ternir
Les naïves blancheurs à peine encore écloses,
Sont comme des moineaux qui, dans le mois des roses,
S'installeraient, parmi tous les autres jardins,
Pour prendre leurs ébats effrontés et badins,
Se becqueter à l'aise et palpiter des ailes,
Dans un pensionnat de jeunes demoiselles[6].

1. De Laprade, *Idylles héroïques*, p. 183.
2. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 136 (*Nuit de Grèce*).
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 106 (*Intimités*).
4. Mérat, *Chimères*, p. 13.
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 10-11.
6. *Id.*, p. 125.

MÊLER A. — Victor Hugo avait imaginé un moyen nouveau d'introduire une comparaison antithétique, c'est le verbe « *mêler* (*à*) ». Heredia l'a utilisé.

Le pâtre, épouvanté, s'enfuit vers Tirynthe :

Car l'ombre grandissante avec le crépuscule
Fait, sous l'horrible peau qui flotte autour d'Hercule,
Mêlant l'homme *à* la bête, un monstrueux héros[1].

COMPARAISONS COMPLEXES. — Leconte de Lisle, dans ses poèmes orientaux, use de comparaisons complexes :

La grande Héré, Pallas, *plus* promptes *que* l'éclair,
Comme un songe brillant disparurent dans l'air[2].

De même, les enfants de Niobé sont

pareils à des épis
Que le gai moissonneur, l'âme de plaisir pleine,
*Ainsi qu'*un blond trésor, amasse dans la plaine[3].

Il semble qu'il y ait à la fois désir de variété et volonté d'accumulation.

Il rugit *en lion*, *en molosse* il aboie ;
Comme l'aigle habitant d'Athos aux pics déserts,
Il vole....[4].

Tels sont les « outils comparatifs » qu'offrait la langue française, vers 1860, à des poètes savants, soucieux de clarté et d'élégance, curieux aussi de donner à leurs vers, quand l'occasion se présentait, un certain cachet d'archaïsme et d'exotisme.

L'objet comparé et l'objet de comparaison sont naturellement d'importance variable. Nous notons toutefois, dans Leconte de Lisle, deux types très nets. Le premier présente deux termes rigoureusement équilibrés : un vers, un vers ; deux vers, deux vers. L'autre type, au contraire, usuel dans les comparaisons homériques, oppose à un terme bref un second terme longuement développé.

La Métaphore. — La métaphore transpose *comparé* et *comparant*. C'est à la fois un réel avantage et un sérieux inconvénient. Toute métaphore un peu osée se trouve interdite, à moins que l'on n'emploie quelque

1. *Trophées*, p. 7. — Cf. Ibrovac, *op. cit.*, p. 437 et n. 2.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 92 (*Hélène*).
3. *Id.*, p. 158 (*Niobé*).
4. *Id.*, p. 190-191 (*Khirôn*).

subterfuge pour prévenir le lecteur. Bourget nous présente une petite couleuvre bleue qui siffle tout bas :

O poète, encore une lieue,
Marche vite et ne tremble pas.

Qui est cette couleuvre? Il a fallu que Bourget précisât :

La petite couleuvre bleue
Du désir me sifflait tout bas.....[1].

L'artifice employé est-il préférable à l'outil de comparaison? Cela dépend des cas.

Au XVII[e] siècle, il existait un certain nombre de métaphores traditionnelles ; de plus, un certain nombre de noms, de verbes et d'adjectifs étaient seuls susceptibles de prendre des sens métaphoriques : le lecteur se trouvait donc prévenu. Au XIX[e] siècle, il se trouve placé brutalement devant un mot inattendu ; il reçoit un choc et, par un effort de réflexion, il « réalise » la métaphore. Sous un même nom, nous avons donc affaire à deux procédés spécifiquement différents.

LA MÉTAPHORE EST DANS UN NOM. — Souvent la métaphore a une valeur pittoresque, et reproduit la vision particulière du poète :

Mille femmes au front d'*ambre*.....[2].

Le mot d'*hermine* évoque aussi une couleur, et un animal :

.....cette enfant avait la timidité sainte
Des longs cils d'or voilant les chastes regards bleus,
Et des gestes d'*hermine* effrayés et frileux[3].

La *goutte de diamant* est un point de lumière :

Cette splendeur rayonne et fait pâlir des bagues
Éparses, où l'onyx a mis ses reflets vagues
Et le froid diamant sa claire goutte d'eau[4].

Bonnet et *nuages* évoquent pour un convalescent des formes, l'une très précise, l'autre à contours flous :

Les *nuages*, avec lesquels nous voyageons,
Lui parlent d'horizon, d'air pur, de libres courses
Dans les grands bois charmés du murmure des sources,
De la ferme, avec son *bonnet* de chaumes blonds,
Croulante sous l'assaut fantasque des houblons[5].

1. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 28.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 21.
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 127 (*Intimités*).
4. *Id.*, p. 62. — Coppée décrit un collier.
5. *Id.*, p. 127-128 (*Intimités*).

On peut concevoir aussi des nuages de fleurs :

Tout resplendit, cité, plaine, vallon, montagne ;
Des *nuages* de fleurs rougissent la campagne[1].

Grains exprime une impression tactile :

La pluie aux *grains* froids là-haut tombe à verse[2].

Enfin d'autres noms évoquent des idées : *baiser*, une idée vague de caresse légère ; *puberté* ajoute une nuance intéressante à la notion de « jeunesse ».

La lumière sacrée envahit terre et cieux ; .....

Dorant d'un seul *baiser* clair, subtil, frais et doux,
Les oiseaux dans la mousse[3].

Qu'êtes-vous devenus, temples, sacrés portiques, ...
Sauvage *puberté* des fortes républiques[4] ?

La métaphore est propre à exprimer ou à suggérer des sensations aussi bien que des sentiments — et des idées. C'est, pour le poète, une précieuse ressource.

LA MÉTAPHORE EST DANS UN ADJECTIF OU DANS UN PARTICIPE. — Les exemples sont plus rares, ce qui s'explique à la fois par le nombre relativement peu élevé des adjectifs, si on le compare au nombre des substantifs, et peut-être aussi par la nature même du concept d'adjectif :

.....remontant le cours de la sainte rivière,
Tous s'en vont, *inondés* de flamme et de poussière[5].

« Çà et là, à l'abri des courants furieux, les oiseaux tranquilles, les fleurs splendides des grandes lianes se baignent dans de petits bassins de lave moussue, *diamantés* de lumière.[6] »

Les plaines, au loin, de fleurs sont *brodées.*
Parmi les oiseaux et les papillons,
J'entends bourdonner l'essaim des idées
Qui flotte au soleil en blancs tourbillons[7].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 12.
2. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 196 (*La Chanson de Mahall*).
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 27.
4. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 319.
5. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 41.
6. Id., *1864*, *V. Hugo*, p. 263.
7. Bouilhet, *Œuvres*, p. 363.

LA MÉTAPHORE EST DANS UN VERBE. — Les métaphores verbales sont rarement aussi frappantes que les métaphores nominales : l'impression produite par un verbe ne peut qu'exceptionnellement se comparer à celle des métaphores brutales de la première catégorie.

Les marais *coassent*, le soir[1].

La métaphore me paraît d'ailleurs peu heureuse.

Je n'aime pas beaucoup non plus :

Toute une part du ciel se vêt de molles flammes
Qu'il *agrafe* à son faîte étincelant et bleu[2].

Ourler, *se décalquer* expriment toutefois des métaphores assez originales :

Pourquoi dédaignais-tu les calmes paysages
Dans la lumière au loin *ourlant* leurs horizons,
Les lacs d'azur limpide, et sur de frais visages
L'ombre du vert printemps qui fleurit les gazons[3]?

Le Temps d'un bras robuste enserre
Ta carcasse, et la fait craquer !
Regarde enfin d'un œil sincère
Là-haut ton corps *se décalquer*[4] !

Les autres exemples sont plus banals et se rapprochent des métaphores classiques.

La maison *éclatait* en fraîches voix de femmes[5].

Tout bruit décroît ; l'oiseau laisse tomber ses ailes,
Les feuilles du bambou ne *chantent* plus entre elles[6].

.....j'aime et je suis aimé !
Vois cette fleur des bois dont l'air est embaumé,
Ce rayon enchanté qui *plane* sur ma vie,
Dont ma paupière est pleine et jamais assouvie[7] !

La nature du concept verbal qui est, comme le concept de l'adjectif, un concept ouvert[8], explique sans doute cette opposition entre le verbe et le nom.

1. A. France, *Poésies*, p. 40.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 198 (*La Panthère noire*).
3. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 21 (*Salvator Rosa*).
4. *Id.*, t. I, p. 18 (*L'Image*).
5. Mérat, *Chimères*, p. 11.
6. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 39.
7. *Id.*, p. 50.
8. Un nom tel que *hermine* évoque des idées très précises, une idée de blancheur, celle d'un petit animal aux mouvements très vifs et très gracieux. Un adjectif : *vert*, un verbe : *prendre*, n'ont par eux-mêmes aucune signification (*verte* campagne, *verte* vieillesse, etc., etc. ; *prendre* le train, *prendre* un bain, *prendre* froid, etc., etc.).

LA MÉTAPHORE EST DANS UN GROUPE DE MOTS. — C'est le cas le plus fréquent : il est rare que la métaphore puisse être ramenée à un terme unique. Les groupes de mots qui contiennent la métaphore peuvent d'ailleurs jouer des rôles variés.

L'APPOSITION. — C'est une variété de notre premier type : la métaphore est dans un nom.

Sur le groupe endormi de ces chercheurs d'empires
Flottait, *crêpe vivant*, le vol mou des vampires,
Et ceux-là qu'ils marquaient de leurs baisers velus
Dormaient d'un tel sommeil qu'ils ne s'éveillaient plus[1].

D'avance, j'absolvais la trahison prochaine,
Et, *vil esclave* heureux de reprendre ses fers,
J'ai demandé pardon des maux que j'ai soufferts[2].

LE COMPLÉMENT CIRCONSTANCIEL. — Ici encore, c'est un nom qui, essentiellement, contient la métaphore.

Oh ! qu'il est lourd le poids des têtes accoudées,
Où se heurtent sans fin les confuses idées
Avec le bruit tournant du plomb dans le grelot[3] !

PROPOSITION ENTIÈRE. — L'expression banale est : « je suis affligé et mécontent ». Le poète pense : « mon cœur est couvert d'un nuage » :

Écoute-moi : *mon cœur est couvert d'un nuage*,
Et comme au vil Çudra les Dieux m'ont fait outrage[4].

Cette métaphore a une coloration « Inde primitive ». Coppée emploie une métaphore analogue, mais de coloration chrétienne :

Obstiné sans grandeur, je reste morne et sombre,
Et ne puis même plus *mettre mon âme à l'ombre*
Du grand geste de Christ qui plane et qui bénit[5].

Le point de départ des deux métaphores est le même : le soleil, source de lumière et de chaleur, est tantôt brûlant, tantôt bienfaisant.

1. Heredia, *Trophées*, *Les Conquérants de l'Or*, p. 183. — Cf. :

.....la chambre est close où le rêve balance,
Chauve-souris qui rôde autour du noir plafond,
Ses ailes de vertige et de brouillard
(De Guerne, *Flûtes alternées*, p. 219).

2. Coppée, *Poésies*, *1864-1869*, p. 98.
3. *Id.*, p. 28 (*Le Cabaret*).
4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 39.
5. Coppée, *Poésies*, *1864-1869*, p. 11.

Voici une autre métaphore empruntée aux phénomènes célestes : « hélas ! songe le poète, le passé est irrévocablement passé ».

Pourquoi ne peut-on pas, seulement pour une heure,
Percer ces brouillards d'hiver gris et froids,
Et revoir un rayon du cher printemps qu'on pleure,
Un petit coin bleu du ciel d'autrefois[1] ?

Moins frappantes que les précédentes, les métaphores qui suivent, choisies dans des ordres d'idées aussi différents que possible, sont plus facilement intelligibles (il s'agit, dans le premier texte, de l'Université) :

Si la gaîté du ciel rarement illumine
Tes austères préaux qui n'ont pas d'horizons,
Un peu du grand zéphyr qui souffle à Salamine
Mêle un salubre arôme à l'air de tes prisons[2].

Ces poètes ingrats ! ils sont trop adorés,
Nous les reconnaissons à leurs beaux doigts dorés
Encor d'avoir saisi *les papillons du rêve*[3].

— Aujourd'hui tout est su ; la destinée austère
N'a plus devant mes yeux d'ombre ni de mystère,
Et la vie, avant même un lustre révolu,
Garde à peine *un feuillet qui n'ait pas été lu*[4].

Je vous ai vu marcher, en quittant mon berceau
Vers *cette fleur de bien* qui se nomme le beau[5].

Les exemples sont infiniment variés ; vers 1850, la métaphore est, de tous les procédés de style, le plus en honneur.

LA MÉTAPHORE CONTINUÉE. — Il peut y avoir intérêt à suivre une métaphore. C'est affaire d'occasion et de goût.

« Tout est *fleur* aujourd'hui, tout sera *miel* demain », dit Mme Ackermann (*Œuvres*, p. 64), exprimant joliment une idée délicate. Il est moins naturel de transformer le poète en un trésorier :

Et je vais ainsi, *trésorier* des pleurs,
En chemin *quêtant* soupirs et douleurs[6].

Le lecteur n'a pas vu souvent quêter un trésorier, et cette collecte

1. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 293 (*Souvenir*).
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 117 (*L'Université*).
3. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 117 (*Intimités*). — C'est l'amie du poète qui lui parle.
4. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 6.
5. De Laprade, *Symphonies*, p. 4 (*Dédicace, A mon Père*).
6. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 45.

de douleurs est de bien mauvais goût. Sied-il de comparer deux jeunes filles à deux goëlettes ?

> Et lorsque je rencontre allant devant leur mère.....
> Deux fillettes de seize à dix-huit ans, deux sœurs
> Se ressemblant, avec d'identiques toilettes,
> Et portant, comme *deux joyeuses goëlettes*
> Dont *les mêmes couleurs pavoisent les haubans*
> Le même air d'innocence et les mêmes rubans,
> Je suis heureux[1].

Il est pénible de « réaliser » ce que peuvent être les haubans d'une fillette de seize à dix-huit ans.

Quand la métaphore n'est pas trop recherchée, elle peut être poursuivie au cours de tout un poème. Coppée commence ainsi l'*Étape* :

> Je suis *du régiment de misère.* La tombe,
> Dernière étape, est loin encore.....

Il peut continuer sans affectation :

> Je marche, sans espoir que mon tourment s'apaise,
> Et, *comme un soldat fait* de l'arme qui lui pèse,
> Je ne puis que *changer d'épaule ma douleur*[2].

Nous rejoignons ici l'allégorie classique : de même que la vie humaine est comparable au cours d'un fleuve, elle peut être assimilée sans difficultés aux étapes successives du soldat qui change de garnison. C'est la nature même de la comparaison sous-jacente qui justifie le développement de la métaphore : une comparaison risquée est tolérable quand elle est pour ainsi dire jetée en passant ; le poète peut maintenir longuement l'attention du lecteur sur une comparaison légitime.

Valeur de l'image. — Nous avons étudié les formes que prend l'image — comparaison ou métaphore. Il nous reste à étudier sa valeur.

Une pareille étude, quand on considère l'usage d'une école, ne peut présenter qu'un caractère très général. L'image est en effet une vision personnelle des choses : une analyse poussée des images de Victor Hugo doit aboutir à caractériser de façon très précise l'imagination du poète. Une analyse de ce genre est-elle possible pour quelques-uns des poètes parnassiens? Je le crois, mais je ne veux ici qu'examiner l'utilisation que les Parnassiens ont faite en général de ce procédé de style.

Les images, dans l'École parnassienne, sont fréquentes : les Parnassiens sont bien, à ce point de vue, les héritiers des Romantiques. Comme

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 124-125.
2. *Id.*, p. 19.

eux, ils cherchent l'image neuve, très impressive. Elle est fréquente chez Leconte de Lisle :

Sur les bambous prochains, accablés de sommeil,
Les oiseaux aux becs d'or luisaient en plein soleil
Sans daigner secouer, *comme des étincelles*,
Les mouches qui mordaient la pourpre de leurs ailes[1].

Voici des images à coloration antique :

Revêts-le de silence, ô Terre maternelle,
Et mets *le long baiser de l'ombre* sur ses yeux[2].

Parlant au mort, Leconte de Lisle ajoute :

Va, pars ! *Allume enfin ta face à leurs visages*,
Et siège comme eux tous dans la splendeur du ciel[3] !

C'est bien l'image, dans tous ces exemples, qui donne au vers tout son éclat.

Mais cette image reste nettement différente de l'image d'un Hugo, ou de celle d'un Baudelaire. Vers 1860, Hugo est devenu visionnaire ; Baudelaire a emprunté à Satan, le « rusé doyen », son image profonde. Les comparaisons et les métaphores des Parnassiens restent essentiellement pittoresques, et donc, par comparaison avec les images de Baudelaire, superficielles :

.....par endroits, le long des vertes îles,
Comme des troncs pesants flottaient les crocodiles[4].

De plus, l'École parnassienne est revenue souvent à l'image atténuée des classiques :

Une haleine terrible *habite* en tes poumons[5].

Enfin, le jour, glissant à la pente des cieux,
D'un long *regard* de pourpre illumina leurs yeux[6].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 8.
2. *Id.*, p. 4. — Il s'agit d'un mort.
3. *Id.*, p. 5. — Cf. (La Terre)

Regarde en souriant, à des milliers de lieues,
La lune, dans l'air pur, *tendre son grand arc d'or*
(Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 179 ; *Clairs de lune*).

J'ai signalé ailleurs les images « spéciales », qui évoquent l'antiquité biblique (« le frein d'acier qui brise la mâchoire / Des couronnés », *Id.*, p. 33 ; *La Vigne de Naboth*) ; l'antiquité grecque (« j'étais comme un fleuve égaré de sa source », *Poèmes antiques*, p. 197 ; *Khirôn*) ; l'antiquité celtique (« l'Esprit rauque du vent..... soufflait dans ses cornes d'aurochs », *Poèmes barbares*, 113 ; *Massacre de Mona*), etc., etc.
4. *Poèmes antiques*, p. 8.
5. *Id.*, p. 2.
6. *Id.*, p. 9.

J'étais jeune et jouais dans le vallon natal,
Au bord des bleus étangs et des lacs de cristal
Où les poules nageaient, où cygnes et sarcelles
Faisaient étinceler les *perles* de leurs ailes[1].

.....mille mouches d'or, d'azur et d'émeraude,
Étoilaient de leurs feux la mousse humide et chaude[2].

O contemplation de l'Essence des choses,
Efface de mon cœur ces pieds, ces lèvres roses,
Et ces tresses *de flamme* et ces yeux doux et noirs
Qui troublent le repos des austères devoirs[3].

Qu'on songe aux saisissantes métaphores de Hugo, « le rire, haillon sonore », la « faucille d'or » négligemment jetée dans le champ des étoiles. Hugo fait souvent de l'image le centre d'intérêt du poème : les Parnassiens ne lui réservent, parmi les autres procédés de style, qu'une place restreinte, ce qui les rapproche aussi des classiques.

La Personnification. — La personnification, — qui mérite d'être étudiée à part, — fait toutefois groupe avec l'image. Elle peut paraître aux yeux du poète comme une sorte de comparaison à rebours. Après avoir assimilé les yeux de la femme aimée à une fleur, le poète anime la fleur et imagine une *Révolte des fleurs*. Il est toutefois nécessaire de distinguer, à côté de la personnification d'un être abstrait (« O Temps, suspends ton vol ! »), l'*humanisation*, si je puis dire, d'un objet matériel :

Un chamois paît le bout des herbes en bois blanc
Sur un rocher *qui croit être très ressemblant.*
Le balancier *gouailleur* dans le bas *se démène*[4].

C'est ainsi que Mérat voit les « coucous » sculptés dans les montagnes de la Suisse. L'humanisation a quelque chose de plus forcé — et de plus expressif — que la personnification proprement dite.

Sous l'influence, sans doute, des littératures primitives, la personnification — qui d'ailleurs n'avait jamais été abandonnée — est un des procédés favoris de l'École parnassienne. Elle est fréquente sous la plume de l'helléniste Ménard :

O chars silencieux des heures étoilées !
  Reviens sur ta route et ramène encor
Les blanches visions pour jamais envolées,
  La folle espérance et *les songes d'or*[5].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 9.
2. *Id.*, p. 13.
3. *Id.*, p. 10.
4. Mérat, *Chimères*, p. 75.
5. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 293 (*Souvenir*).

L'Espérance et le désir évoquent aussi la Grèce antique :

Plus fraîche qu'un parfum d'avril après l'hiver,
L'Espérance bénie arrive et nous enlace,
La menteuse éternelle, avec son rire clair
Et ses folles chansons qui s'égrènent dans l'air[1].

L'universel désir *guette comme une proie*
Le troupeau des vivants ; tous viennent tour à tour
A sa flamme brûler leurs ailes, comme autour
D'une lampe, l'essaim des phalènes tournoie[2].

Mais dans *Les Elfes*, il faut voir plutôt une influence germanique :

L'alouette chante, et *l'aurore efface*
Les étoiles d'or sous son doigt vermeil[3].

Mme Ackermann personnifie la *Nature*[4], le *Malheur* inflexible, l'aveugle *Hasard*[5], la *Liberté*, la *Vérité* :

Comment ? la *Liberté* déchaîne ses colères ;
Partout, contre l'effort des erreurs séculaires,
La *Vérité* combat pour s'ouvrir un chemin ;
Et je ne prendrais pas parti dans ce grand drame ?
Quoi ! ce cœur qui bat là, pour être un cœur de femme,
En est-il moins un cœur humain[6] ?

Le procédé se retrouve chez tous les Parnassiens. Il est normal aussi de personnifier les forces de la nature, comme l'ouragan :

.....ce briseur de chaînes et de mâts,
L'ouragan, tord la pluie et la nuée en trombe[7].

Mais le poète moderne conserve le pouvoir de créer des personnifications. Il ne semble pas que Mérat ou Bouilhet, en écrivant ces vers, aient songé à Diane ou à Sélênê :

La nuit avait semé ses nuages limpides
Tout autour de la lune, *astre rêveur et blanc*,
Qui, du ciel bleu foncé sur l'onde au pâle flanc,
Semblait faire pleuvoir l'argent en jets fluides[8].

La lune *sourit d'aise* à son balcon nacré[9].

1. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 165.
2. *Id.*, p. 302.
3. *Id.*, p. 117 (*Les Elfes*).
4. *Œuvres*, p. 55, p. 87.
5. *Id.*, p. 77.
6. *Id.*, p. 70.
7. Mendès, *Contes épiques*, p. 93.
8. Mérat, *Chimères*, p. 8.
9. Bouilhet, *Œuvres*, p. 26.

Enfin la personnification peut prendre un caractère très précis ; derrière le personnage symbolique de la famine, nous voyons le peuple de Paris affamé :

Elle entend gronder plus voisine
La voix lugubre du canon
Sommant jour et nuit *la famine*
Qui répond : « Non »[1].

La personnification, comme la comparaison, peut être développée — aux risques et périls de l'écrivain :

La nuit dans le vieux Nil *baignait son pied charmant*,
Et, sereine, *invitait l'homme au recueillement*[2].

Mendès, dans un de ses poèmes les plus sinistres, décrit notre globe au moment où les futurs continents flottent encore, masses informes, sur les océans :

Aucun pilote humain. Seul, *le Hasard savant*,
Capitaine pensif qui veillait à l'avant,
Par l'épaisseur des mers que le sillage échancre
Guidait les lentes nefs, et, parfois, *jetait l'ancre*[3].

La vision ne manque pas de grandeur. Par contraste je citerai deux personnifications familières de l'Hiver :

Voici venir l'hiver, ceint avec majesté
De son brouillard ainsi que d'une draperie.
Il sème sur la terre aride et défleurie,
Les frêles diamants de son givre argenté[4].

A pas rêveurs le vieillard nous apporte
Son lourd faisceau dont il aime le poids ;
Du chaume antique il a franchi la porte,
Sur les chenets il a rangé le bois[5].

A côté de ces personnifications nettement caractérisées, il est des

1. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 27 (*A Paris, en 1871*). C'est Jeanne qui entend la voix du canon allemand et le « Non » de Paris.
2. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 40.
3. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 5-6.
4. Mérat, *Chimères*, p. 18.
5. De Laprade, *Symphonies*, p. 99. — Certaines personnifications ont aussi une valeur « locale » ou « temporelle ». Voici du « moyenâgeux » :

Cet or fumait du sang d'innombrables victimes :
Il se nommait *Larcin* à la pointe du fer,
Meurtre qui va battant l'écume de la mer,
Et *Guet-apens* du Diable à l'Équité suprême !
(Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 332 ; *Paraboles de dom Guy*.)

exemples où le procédé se remarque à peine. Leconte de Lisle et Coppée écrivent :

> *Les noirs chênes*, aimés des abeilles fidèles,
> En ce beau lieu *versent la paix*[1].

> Les longs et fins rideaux, tombant sur le tapis,
> Attendrissent encor le jour discret et sobre
> *Que leur verse une tiède après-midi d'octobre*[2].

Pouvons-nous parler ici de personnification? C'est, suivant la vieille formule, une manière de parler « figurée ».

« La nuit tombe » peut se traduire par :

> *Les vieux arbres* du cloître *épaississaient leurs ombres*[3].

Et il serait difficile de croire que le parfum des chaumes durcis a pour la ménagère (et même pour le poète) l'odeur du pain cuit :

> La moisson sent le pain : la terre boulangère
> Se traduit dans ses lourds épis aux grains roussis,
> Et caresse au parfum de ses chaumes durcis
> L'odorat du poète et de la ménagère[4].

C'est une façon quelque peu prétentieuse d'exprimer cette idée que le poète et la ménagère, voyant les champs moissonnés, se disent : « Nous aurons du pain. »

De même que des métaphores, il existe donc des personnifications à demi usées, — qui conservent encore un reste de couleur, — et des personnifications mortes.

L'HUMANISATION. — L'humanisation est un procédé plus rare, qu'il importe de bien distinguer de l'image. Dans cet exemple de Mendès, je ne vois qu'une traduction pittoresque de la vision d'un matelas éventré :

> Sur le sol gras qui suinte et de débris se pave,
> *Un matelas* plié, loque affreuse, *bavait*
> *Son étoupe* ; c'était le siège et le chevet[5].

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 139 (*La Source*).

2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 101 (*Intimités*). — Leconte de Lisle aime à joindre un verbe d'action à un nom personnifié : « *L'Afrique..... affamait* ses lions » (*Poèmes barbares*, p. 172 ; *Hurleurs*) ; « *La nuit..... endort* le Chili, les villes, les rivages » (*Id.*, p. 193 ; *Sommeil du Condor*).

3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 130.

4. Mérat, *Chimères*, p. 12.

5. Mendès, *Hespérus*, p. 7.

En revanche, le coussin, dans ces vers de Coppée, est bien animé de sentiments humains :

> La chambre bleue est bien celle que je préfère.....
> *Un coussin* traîne là sans raison ; mais *le fourbe*
> *S'offrira tout à l'heure au genou qui se courbe*[1].

Très « impressive », l'humanisation est assez difficile à utiliser, si ce n'est dans le genre plaisant ou dans des poèmes de caractère populaire. Nettement différent de la personnification, ce procédé mérite une dénomination particulière.

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 102 (*Intimités*).

CHAPITRE VII

LE VOCABULAIRE

LE CULTE DU MOT. — Disciples de Hugo pour qui le mot, c'est « le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu », les Parnassiens ont eu le culte du mot. Pour eux, le mot n'a pas seulement une âme — une signification — ; il a aussi un corps. Il est lourd ou léger ; les voyelles et les consonnes qui le constituent ont une valeur, elles agissent et réagissent au contact des phonèmes voisins[1]. L'orthographe elle-même n'est pas indifférente : Heredia s'indignait que les réformateurs de l'orthographe — les *logoclastes* — vinssent, « sous couleur de simplification », gâter « la beauté des mots en dénaturant leur physionomie ». Et il concluait : « Voyez-vous mon nom écrit sans H... ?[2] » Enfin, pour des écrivains raffinés, le mot a une couleur, une consistance, une forme : il peut servir à peindre des tableaux, à sculpter des statues, à bâtir des ensembles architecturaux ; il peut même avoir une odeur... Chaque écrivain a ses mots préférés, souvent pour des raisons que la raison ne connaît pas ; tels de ces mots sont banals ; mais le mot rare possède, de par sa rareté même, une valeur particulière.

Dans cet orchestre verbal, les noms propres jouent leur partie. Ils ne peuvent, naturellement, constituer la trame du discours, où ils n'interviennent que de loin en loin. Mais, n'ayant pas de sens, ils n'ont pas besoin d'être expliqués, — la nécessité d'éclairer le sens d'un terme commun rend difficile ou impossible l'emploi des mots archaïques ou étrangers, — et leur forme matérielle en prend plus d'importance. Après Hugo, tous les Parnassiens useront, avec plus ou moins de tact et

1. Heredia a éliminé deux fois de ses sonnets (*La Chasse*, *La Dogaresse*) le verbe *circuler* (Ibrovac, *J.-M. de Heredia*, p. 418). Ce ne peut être que pour des raisons de sonorité.

2. Dans une lettre à Jules Lemaître (*Le Temps*, 8 sept. 1869). — Cf. Sully-Prudhomme (*Œuvres*, éd. Lemerre in-8°, Prose, p. 48) : « toute réforme de l'orthographe usuelle fait horreur au poète comme un attentat, comme une blessure ou une grimace infligée au cher visage d'une compagne sacrée. Les gardiens de la langue, qui ont traîtreusement amputé le noble *y* du mot *lys*, ne se doutaient donc pas de la légitime indignation qu'ils exciteraient dans l'âme des lettrés délicats ? Ils ont sacrifié l'esthétique à l'économie d'un jambage ».

plus ou moins de succès, du procédé, relativement facile, qui consiste à accumuler ou à entasser des noms propres.

Les disciples de Leconte de Lisle, à l'exemple de Hugo et surtout de Gautier, se sont livrés à la chasse aux mots. Heredia, en particulier, affirmait — et cela prouve qu'il avait du goût — que « la lecture du dictionnaire de Jean Nicot procure plus d'agrément, de plaisir et d'émotion que celle des *Trois Mousquetaires* »[1]. Une lettre qu'il adressait à Édouard Bonnaffé est significative : « Mon sonnet en train est sur un livre de vélin doré, de ce vélin que nous aimons tant. Je me suis laissé dire qu'au XVIe siècle c'était Clovis et N. Ève qui avaient fait les plus beaux. Comment se disait *relieur* autrefois ? En parlant d'un des Ève, faut-il l'appeler *doreur*, *relieur*, *peaussier*, etc. ? Je voudrais un joli terme. Vous seul me le pouvez fournir.[2] » Le poète parnassien, soucieux de la précision des vocables, tient aussi à leur beauté. Heredia, après son élection à l'Académie, poussait l'amour des mots jusqu'à vouloir faire partie de la commission du dictionnaire[3] !

Les Parnassiens useront donc de tous les mots du dictionnaire, et même de tous les mots de tous les dictionnaires possibles et imaginables. Mais — Zola l'a entrevu[4] — après l'insurrection romantique, il était nécessaire de mettre un peu d'ordre dans le lexique poétique et d'imposer une certaine réglementation. Ce fut là le grand mérite des Leconte de Lisle et des Heredia. Chez eux, pas de ces *barcarolles* qui faisaient le désespoir de Littré.

MOTS DE LA LANGUE COMMUNE. — Les Parnassiens ne s'interdisent aucun des mots de la langue commune, si le sujet les appelle : il n'est pas pour eux de terme qui ne puisse prendre une couleur poétique. Ils accueillent les végétaux les plus modestes :

J'écoute un filet d'eau qui, filtrant sous les roches,
Fait frémir au départ trois feuilles de *plantain*[5].

Des ustensiles banals paraissent dans leurs vers :

Heureux frère, lorsqu'en famille,
Après le dîner tous les soirs,
Tu vas pencher tes *arrosoirs*
Cent fois de charmille en charmille[6].

1. France (Anatole), *Vie litt.*, éd. Lévy in-12, t. II, p. 278, art. *Lexique.* — France ajoute : « Selon le cœur de M. José-Maria de Heredia, la table alphabétique des pierres précieuses ou le catalogue du Musée d'artillerie est le plus émouvant des romans d'aventures. »
2. Ibrovac, *op. cit.*, p. 272.
3. Lettre à Bonnaffé (10 juin 1895), dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 170.
4. *Romanciers naturalistes*, p. 372.
5. Lemoyne, *Poésies, 1855-1870*, p. 5.
6. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1879-1888*, p. 15.

Que j'aime le soir relire tes vers,
Lorsqu'au coin du feu chante la *bouilloire*[1].

Coppée va plus loin ; il nous montre les vulgarités de la rue et les détritus de la cuisine :

.....Quand s'allume au loin le premier *réverbère*,
Je gagne la grand'rue, où je puis encor voir
Des *boutiquiers prenant le frais sur le trottoir*[2].

Grattant ton poil, montrant ta chair,

Railleur, tu faisais voir aux hommes
Ce qu'ils ont de vil et de laid,
Pour manger les *trognons de pommes*
Dont leur colère t'accablait[3] !

MOTS FAMILIERS ET ENFANTINS. — Ni les vocables familiers (au sens propre du mot) ni les termes enfantins ne les effraient.

L'amie du poète, pour le consoler d'une critique d'un journal, lui dit :

parce que l'envie
Aura mordu le vers qu'une femme ravie
La veille avait trouvé peut-être le plus beau,
Ainsi qu'un écolier qui se plaint d'*un bobo*
Vous nous reviendriez tout pleurants et moroses[4] !

Nous célébrons gaîment l'égalité scolaire,
Où les rangs sont donnés par les loyaux combats,
Sous de justes tyrans qu'ont choisis des *papas*[5].

LOCUTIONS POPULAIRES. — Parfois ils ne reculent pas devant une locution nettement populaire :

ni la pauvreté constante, ni la mort
Des troupeaux, ni le fils aîné *tombant au sort*.....

Rien n'a troublé leur cœur héroïque et chrétien[6].

MOTS NOBLES. — Mais ils ne s'interdisent pas pour cela les termes qui jadis furent chers aux Phèdres et aux Jocastes — et aussi aux Voltaire

1. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 140 (A Maurice Bouchor).
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 110 (*Intimités*).
3. *Id.*, p. 49-50 (*La Mort du Singe*). — Le poète s'adresse au vieux singe.
4. *Id.*, p. 118 (*Intimités*).
5. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1879-1888*, p. 112 (*Vers lus à un banquet du Lycée Condorcet*).
6. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 72-73. — Il s'agit du cœur des aïeules.

et aux Delille. Il n'est pas rare, dans les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, de retrouver des *ondes*, des *urnes* et des *chars* :

> Verse l'*onde* qui fume en cette *urne* d'argile,
> Et de mon hôte illustre, aux accents inspirés,
> D'une pieuse main lave les pieds sacrés[1].

> Sur de rustiques *chars*, les vierges aux bras nus
> Jettent au vent du soir leurs rires ingénus[2].

C'est de la couleur locale authentique, et le sein d'albâtre de Glaucé, qui fournit d'ailleurs une rime bien médiocre, ne doit pas être considéré comme une de ces chevilles dont les vers de Vigny offrent, hélas ! trop d'exemples :

> O Nymphe de la mer, Déesse *au sein d'albâtre*,
> Des pleurs voilent mes yeux, et je sens mon cœur battre[3].

Mais Coppée lui-même ne méprise ni les *ondes* dormantes[4], ni les gazons *poudreux*[5], ni le *flacon* renversé sur la table[6]. Les pleurs du vieux singe

> Font plus navrante sa grimace
> Faite de rire et de *courroux*[7].

Habitués que nous sommes à ce vocabulaire « classique », nous le remarquons à peine. Mais il nous est difficile d'excuser le *grave airain* :

> c'est l'*Angelus*
> Qui sonne lourdement au clocher du village.....
> Celle qui reste songe à celui qui partit.....
> Et se demande auprès du rouet qui s'arrête,
> Si là-bas, dans les flots, son homme, le marin,
> A comme elle entendu les coups *du grave airain*[8].

Et il est nettement regrettable de trouver à la rime le mot quelque peu ridicule d'*hymen* qu'il nous faut, par surcroît, prononcer *hymain* :

> Par quel bienfaiteur fut dressée
> Cette couche ? et par quel *hymen*
> Fut pour toujours ta main laissée
> Dans ma main[9] ?

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 188 (*Khirôn*).
2. *Id.*, p. 185.
3. *Id.*, p. 77.
4. *Poésies, 1864-1869*, p. 15. — Ces *ondes dormantes* sont les yeux.
5. *Id.*, p. 12.
6. Il s'agit d'un ivrogne :

> Près de lui, le *flacon*, renversé sur la table,
> Se dégorgeait avec les hoquets d'un égout
> (*Id.*, p. 27).

Le mélange de « noblesse » et de réalisme brutal a quelque chose de choquant.
7. *Id.*, p. 49.
8. *Id.*, p. 138.
9. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 51.

MOTS RARES. — Il est naturel, au contraire, que le poète recherche le mot rare, et l'enchâsse comme une pierre précieuse dans son vers. Ces mots rares sont impossibles à classer : ils appartiennent à des catégories très diverses. Certains ont été risqués par de grands écrivains dans des pages célèbres ; ils restent présents dans toutes les mémoires, mais n'ont guère été usités et ne peuvent guère l'être, comme *céruléen* :

Et sous mes pieds, la mer, jusqu'au couchant pourpré,
Céruléenne ou rose ou violette ou perse
Ou blanche de moutons que le reflux disperse,
Verdoie à l'infini comme un immense pré[1].

Céruléen est dans les *Exilés* de Banville (Max. Fuchs, *Théodore de Banville*, p. 253-254).

D'autres mots, jadis communs, comme *appendre*, ne subsistent que dans des emplois restreints (*appendre* un trophée, un ex-voto).

Il s'agit d'un grand vase du temps des rois :

A ses bords, autrefois tout blancs,
La mousse noire *append* son givre[2].

Il est des mots que les dictionnaires accueillent sans observation, malgré leur rareté : *effaçable*[3], *frôlement*[4], *pourfendeur*[5]. Quelques-uns, menacés dans leur existence par un synonyme, n'ont plus qu'un reste de vie :

La nuit vient nous ravir en ses puissants *arcanes*[6].

Les uns sont clairs et se comprennent aisément, comme *effaçable* et *pourfendeur* ; d'autres éveillent en nous une vague idée de « déjà vu » : ils font partie de cette catégorie de termes que nous identifions tant bien que mal quand nous les rencontrons, mais que nous n'oserions utiliser sans avoir vérifié leur sens. Tous sont particulièrement propres à la poésie, surtout les derniers, qui ont perdu tout contact avec la banalité et la vulgarité des choses de la vie réelle.

TERMES TECHNIQUES. — La question des termes techniques est plus complexe. Comment faire le départ entre les termes techniques et les termes communs ? Il est bien évident que *pissenlit* appartient à la langue commune, et que *kalmie* est un mot de botaniste. Mais n'existe-t-il pas une nuance entre *clématite* et *liseron*, d'une part, et, d'autre

1. Heredia, *Trophées*, p. 141 (*Floridum Mare*). — Notez aussi *perse*. — Sur *céruséen*, *céruléen*, voyez Georges Beaumont, *Revue Universitaire*, nov. 1924.
2. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 120.
3. Mendès, *Hespérus*, p. 15.
4. France (Anatole), *Poésies*, p. 93.
5. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 59.
6. France (Anatole), *Poésies*, p. 51.

part, *joubarbe* et *pariétaire*? Dans le même ordre d'idées, *pistil* et *étamine* n'appartiennent-ils pas à une autre catégorie, dont *endosperme* et *gynandre* constituent une variété? Le romancier qui décrit un jardin et le poète qui raconte la *Révolte des fleurs* pourront-ils se permettre tous ces termes? Laquelle de ces séries doivent-ils raisonnablement écarter?

De plus, si l'on peut en quelque sorte distinguer des degrés dans la technique, il existe des techniques très diverses. Les mots de la campagne ont, depuis la plus haute antiquité, une couleur poétique. Mais les termes de blason ont aussi leur poésie, qui est toute différente. En revanche, il est à craindre que les termes de physique et de chimie, ainsi que les termes d'administration et de linguistique, soient plus ou moins rebelles à la poésie. — « Il faut encore considérer le physique » du mot, sa longueur et sa sonorité. Je ne puis qu'indiquer ici la complexité du problème : elle est telle que de nombreuses pages suffiraient à peine à le poser.

Pour l'historien de la langue, deux choses sont à considérer, l'effet produit, — heureux ou malheureux, — et les procédés qui servent à amener, ou à expliquer le mot technique — par définition inconnu du lecteur. Prenons pour exemple une série de noms d'animaux : *bupreste*, *criocère*, *gypaète*, *harle*, *sacre*, *scombre*, *stellion*[1]. Le *gypaète* est relativement connu :

> Les *gypaètes* blancs se bercent dans les airs[2].

Les autres le sont moins. C'est dans le ciel qu'on entend le

> Monologue inquiet d'un cygne ou d'un grand *harle*
> Qui cherche dans la nuit ses compagnons errants[3].

Cygne limite habilement le champ des recherches du lecteur ignorant.

Heredia n'a pas publié le poème — un de ses premiers sonnets — où le *criocère*, ivre d'amour, meurt :

> Malheur au *criocère* imprudent qui s'y glisse !
> Il meurt, ivre d'amour. O fleur de l'Idéal[4] !

On imagine assez facilement ce que peut être cet insecte.

Le *sacre* est familier aux puristes qui savent, par Wey, que c'est un oiseau de proie et qu'il est ridicule de dire : « il jure comme un sacre ».

1. Il est un peu inquiétant de constater qu'à part le *criocère* (dans un des premiers sonnets de Heredia) et le *gypaète* (Bouilhet), tous ces noms sont à la fin du vers. Ils ont bien l'air de sortir d'un dictionnaire de rimes.

2. Bouilhet, *Œuvres*, p. 29.

3. Lemoyne. *Poésies 1855-1870*, p. 54.

4. C'est dans un lys que l'imprudent criocère trouve la mort. — Heredia, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 224.

Le sonnet est un sonnet médiéval ; *gerfaut* éclaire *sacre* :

> .....ils allaient, au bruit du cor ou des clairons,
> Ayant le glaive au poing, le gerfaut ou le *sacre*,
> Vers la plaine ou le bois, Byzance ou Saint-Jean-d'Acre,
> Partir pour la croisade ou le vol des hérons[1].

Bupreste, *scombre* et *stellion*, tous trois dans Heredia, sont plus criticables. Ce n'est pas qu'ils présentent quelque difficulté : Heredia joint le taon et le *bupreste*, ennemis du bétail[2] ; il nous montre les *scombres* poursuivis par les requins[3], les centaures foulant dans leur fuite l'*hydre* et le *stellion*[4], et cette indication suffit amplement au lecteur peu curieux. Mais ces vocables étranges n'en créent pas moins un sentiment de gêne ; c'est la trace d'un coup de lime malheureux, c'est une légère odeur d'huile ; la solution du problème est élégante, mais nous entrevoyons l'embarras du versificateur. Heureusement le *bupreste* fréquente les pentes de l'Othrys, les *scombres*, des eaux lointaines qui baignent Cartagena de Indias, et les *stellions* s'agitent dans un cadre légendaire. Dans une prairie de l'Ile-de-France, le *bupreste* serait — littérairement — déplacé[5].

Il arrive au contraire que le mot technique produise un effet heureux. Heredia avait écrit dans les *Conquérants de l'Or* :

> Sous cette brave escorte, au trot de leurs deux mules, ...

La correction :

> Ainsi bien escortés, *à l'amble de* leurs mules, ...

est nettement préférable[6].

D'une manière générale, la meilleure façon d'utiliser les mots techniques est de les présenter en série ; ils s'appuient ainsi, si je puis dire, les uns sur les autres, et s'expliquent les uns par les autres :

> Au *pommeau* de l'épée on lit : Calixte Pape.
> La tiare, les clefs, la barque et le *tramail*
> *Blasonnent*, en reliefs d'un somptueux travail,
> Le Bœuf héréditaire *armoyé* sur la *chappe*.
> A la *fusée*, un Dieu païen, Faune ou Priape,
> Rit, engainé d'un lierre à graines de corail[7].

1. Heredia, *Trophées*, p. 91.
2. *Id.*, p. 54.
3. *Id.*, p. 118.
4. *Id.*, p. 12. — *Hydre*, ici, risque de tromper le lecteur qui, au lieu de penser au serpent d'eau, reptile ophidien, voit surgir devant ses yeux le spectacle plus familier des sept têtes de l'hydre de Lerne.
5. Le nom vulgaire du *bupreste* est : « richard ».
6. Ibrovac, *op. cit.*, p. 418.
7. Heredia, *Trophées*, p. 94.

Il est difficile d'accumuler, de façon plus heureuse, un plus grand nombre de mots techniques.

En ce qui concerne la compréhension, il existe deux moyens d'éclairer le sens d'un mot technique, par le contexte, comme nous l'avons vu, ou grâce à un synonyme.

> Le peuple tout entier des *tisseuses de soie*,
> Des *parfileuses d'or* que le printemps emploie.....[1].

Tisseuse annonce et explique *parfileuse.* Notons que le complément (*d'or*), ainsi que la personnification discrète du printemps, mettent autour du terme spécial comme un halo de poésie.

Les Parnassiens sont extrêmement scrupuleux dans l'emploi des termes techniques : nous ne rencontrons jamais chez eux de ces coq-à-l'âne trop fréquents chez les Romantiques. Heredia était très satisfait de son *Huchier de Nazareth* ; mais il l'envoyait, pour vérification, à Édouard Bonnaffé : « vous trouverez peut-être quelque mot technique à changer »[2].

Quelles sont les techniques les plus familières aux poètes parnassiens, et quels sont les poètes les plus friands de mots techniques?

Il faudrait, pour répondre de façon très précise à ces questions, des statistiques qui n'ont pas été faites, et dont l'intérêt ne serait peut-être pas très grand. La majorité des termes techniques appartient certainement à l'agriculture[3], surtout si l'on joint aux mots proprement agri-

1. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 167 (*La Révolte des Fleurs*).
2. Ibrovac, *op. cit.*, p. 272.
3.

> L'indocile troupeau des chèvres aux poils lisses
> De son lait parfumé va remplir les *éclisses*
> (Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 221, *Thestylis*).

> Holà, maudits enfants !.....
> D'ailleurs, là-bas, du fond des chaumes qu'il *étrape*,
> Le colon vous épie, ...
> (*Heredia*, *Trophées*, p. 65).

J'ajoute *airée* (Heredia, *Trophées*, p. 48, *Le Laboureur*) ; *vernal* (*Id.*, p. 47, *L'Esclave*) ; *glandée* (Lemoyne, *Poésies*, p. 230).

Noms d'arbres : *cyca* (Bouilhet, *Œuvres*, p. 116) ; *sophora* (Lemoyne, *Poésies*, p. 76) ; *thuya* (A. France, *Poésies*, p. 40). — Noms de plantes : *criste* (Lemoyne, *Id.*, p. 86) ; *nymphéa* (A. France, *Id.*, p. 11, p. 41) ; *lupin* (Heredia, *Trophées*, p. 58) ; *hyacinthe, souchet* (Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 241 ; *Symphonie*). Dans la *Révolte des Fleurs*, de Sully-Prudhomme, je note la série :

> *Clématites* et *liserons*,
> *Aubépines*, *iris*, *éclaires*,
> *Joubarbes* et *pariétaires*
> (*Œuvres*, *1872-1878*, p. 180).

> Ne gardons que le nécessaire,
> Les *étamines*, le *pistil*
> (*Id.*, p. 168).

coles les noms d'arbres, de plantes et d'animaux : Heredia en emploie beaucoup, Leconte de Lisle en offre quelques-uns. Lemoyne semble s'intéresser aux termes de costume[1] ; Anatole France accumule des mots maritimes[2] : cet amour des choses de la mer explique-t-il les veilles que M. Bergeret a consacrées à son *Virgilius nauticus*? Les termes de métier ne sont pas communs[3] ; les vocables apportés par la politique sont encore plus rares[4]. Quelques termes isolés sont empruntés à la langue militaire[5], à l'équitation[6], au vocabulaire de la bouche[7]. Des dépouillements complets augmenteraient considérablement ces listes, mais ne modifieraient sans doute guère la proportion des diverses techniques.

Quant aux écrivains, il n'est pas douteux qu'Heredia ne fournisse la liste la plus importante (proportionnellement à la longueur de son œuvre) et la plus curieuse.

TERMES PHILOSOPHIQUES. — J'ai étudié plus haut la poésie philosophique et la poésie scientifique des Parnassiens. Quelques termes de philosophie et de science, qui se rencontrent dans des poèmes de caractère général, sont en quelque sorte passés dans la langue courante de la poésie : je les laisse de côté, pour ne considérer que les termes techniques proprement dits.

Est-ce la faute de Sully-Prudhomme? Devons-nous accuser la philosophie elle-même? Des termes tels que *réminiscence*, *similaire* — et les idées qu'ils expriment — me paraissent destructeurs de toute poésie :

Nos vers prennent souvent naissance
D'une impression qui, soudain,
Provoque une *réminiscence*
Par quelque appel proche ou lointain[8].

L'horizon verse en nous l'allégresse ou l'ennui,
Le monde intérieur se teint du jour solaire :
Le climat laisse empreint son vivant *similaire*
Dans l'âme et le roseau qu'elle a pour frêle étui[9].

1. *Madras* (*Poésies, 1855-1870*, p. 94) ; *cerceau* (*Id.*, p. 69, 77) ; *barège* (*Id.*, p. 76) ; *mérinos*, *filoselle* (*Id.*, p. 74 ; ces derniers dans *La Veuve*).
2. *Hunier* (*Poésies*, p. 14) ; *lofer* (*Id.*, p. 46) ; *calfater* (*Id.*, p. 30).
3. *Lampassé* (A. France, *Poésies*, p. 91) ; *ouvrager* (Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 149).
4. *Budget* (Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 112) ; *unanimité* (*Id.*, p. 122).
5. *Giberne* (Coppée, *Poésies, 1864-1869*), p. 18.
6. *Refuser*, en parlant d'un cheval (Heredia, *Trophées*, p. 36).
7. *Lampant* (« les vins *lampants* du Rhin », Lemoyne, *Poésies, 1855-1870*, p. 229).
8. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1879-1888*, p. 9 (*L'Inspiration*).
9. *Id.*, p. 96.

Ménard, en revanche, a pu introduire dans ses vers — et à la rime — *métempsychose* et *transmigration* :

Le présent est plein d'odieuses choses,
L'avenir est morne et désespéré ;
Si l'on peut choisir ses *métempsychoses*,
Ce n'est pas ici que je renaîtrai[1].

Dans la sphère du nombre et de la différence,
Enchaînés à la vie, il faut que nous montions,
Par l'échelle sans fin des *transmigrations*,
Tous les degrés de l'être et de l'intelligence[2].

Ces vers, d'une remarquable fermeté de pensée et d'une parfaite simplicité de lignes, dissimulent sous une froideur apparente des sentiments d'une extrême violence. Nous le sentons, et notre attention ne se porte pas exclusivement sur le vocabulaire.

Transmigration et *métempsychose* sont d'ailleurs des mots plus généraux que *réminiscence* ou *similaire*, termes d'une étroite technicité, sans aucune résonance et qui sont de plus doublés, dans la langue commune, par « mémoire » et « semblable », ce qui les relègue dans les langues « spéciales ». Mme Ackermann, poète-né, n'a usé de termes philosophiques que dans ses titres[3] : ses vers, de caractère sentimental, conservent toute leur fraîcheur.

Catulle Mendès, dans son poème swedenborgien, *Hespérus*, offre un certain nombre de termes particuliers. Le vocabulaire de Swedenborg, en partie hébraïque, en partie original, ne manque pas de couleur, et les avatars d'Hespérus offraient, pour un poète plus artiste que n'était Mendès, une belle matière :

Sous l'*éphod* que la règle *hyménéenne* assigne,
Elle avait dans les yeux l'inextinguible éveil[4].

— Qui m'envoie ?
— Le *rémunérateur* de l'espoir par la joie,
Le *Trinôme-Jésus*, seigneur des univers[5].

TERMES SCIENTIFIQUES. — Les vocables des diverses sciences, plus ou moins concrets, se prêtent beaucoup mieux à l'expression poétique

1. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 308 (*Cremutius Cordus*).
2. *Id.*, p. 303 (*Le Rishi*).
3. Par exemple : *Positivisme* (*Œuvres*, p. 91). — Sully-Prudhomme a intitulé un de ses poèmes *Évolution* (*Œuvres, 1872-1878*, p. 78).
4. C'est « la vision » qui est le sujet de la phrase. — Mendès, *Hespérus*, p. 20. — Cf. aussi *habitacle*, au sens d'*habitation* (*Id.*, p. 9).
5. *Id.*, p. 21. — Notez aussi les expressions *l'ouïe intérieure, le mental* (p. 20). — Les termes scientifiques ne sont pas rares non plus dans *Hespérus* : *igné* (p. 31), *helminthe* (p. 43).

que le vocabulaire abstrait de la philosophie. Des mots tels que *lunaire*[1], *pénombre*[2], *scalpel*, et même *statistique*[3], *vaporiser*[4], empruntés à des ordres d'idées très divers, trouvent naturellement place dans des vers quand le sujet s'y prête. Je regrette toutefois, dans les *Idylles héroïques* de Laprade, un mélange assez choquant de termes modernes et d'élégances surannées[5]. Heredia savait qu'il existe des *roches stratifiées* et des *plantes volubiles*[6], mais il se gardait d'employer ces mots en ses vers (malgré la jolie sonorité du second).

NÉOLOGISMES. — Victor Hugo avait condamné formellement le néologisme, « misérable ressource pour l'impuissance », et il était resté fidèle à cette théorie de sa jeunesse ; Leconte de Lisle l'approuve dans la Préface des *Poèmes antiques*. Toutefois, dans la pratique, l'école parnassienne est plus libérale : sans créer systématiquement de mots nouveaux, comme les néo-romantiques, beaucoup de Parnassiens ne reculent pas devant un mot ignoré des dictionnaires, pourvu qu'il soit bien constitué, intelligible et sonore[7].

L'historien de la langue qui étudie les néologismes du Parnasse se trouve devant un problème qui, dans l'état actuel de la lexicologie française, reste insoluble. Le *Dictionnaire* de 1878 est un des plus

1. De *lunaires* clartés blêmissent le ravin (A. France, *Poésies*, p. 20).

2.

> Blême à peine, vers l'ouest, s'ébauche une *pénombre*,
> Sépulcre de brouillard où gît le soleil mort
> (Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 7).

3.

> L'avenir ! il n'osait y croire, étant de ceux
> Qu'on peut le lendemain envoyer à la guerre.....
> Chair à canon, chair à *scalpel*, matière infâme
> Et que la *statistique* appelle seule une âme
> (Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 179).

4.

> Tout se fait suave et *se vaporise*,
> Et tout s'abandonne aux vagues langueurs
> (Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 55 ; *Lune nouvelle*).

5.

> Sur les âpres sentiers du coteau *basaltique*,
> J'entends crier le *char* de la Cérès antique
> (De Laprade, *Idylles héroïques*, p. 232).

6. Lettre à Leconte de Lisle, d'Étretat, 18 sept. 1876, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 567.

7. La théorie de Sully-Prudhomme (inspirée par Gaston Paris ?) est la suivante :

Les notations de la pensée se font de moins en moins concrètes..... ; elles tendent à devenir algébriques, c'est-à-dire symboliques par excellence. Remarquons toutefois que le long usage opère sur les mots, au double point de vue oral et graphique, une transformation singulière : l'habitude de l'oreille et de l'œil arrive à leur prêter une physionomie vivante, si étroitement liée à la chose signifiée qu'elle semble en participer et qu'on finit par ne plus pouvoir séparer l'une de l'autre. Le signe verbal alors paraît être devenu, de conventionnel, naturel. Ce phénomène explique pourquoi les néologismes sont si odieux dans le vivant langage de la poésie..... (*Œuvres*, Lemerre, in-8°, *Prose*, p. 48).

Cette intéressante théorie est-elle celle du Parnasse ? Il semble plus probable qu'elle représente l'opinion personnelle de Sully-Prudhomme.

médiocres de la série des dictionnaires académiques : il se contente généralement de recopier les mots, les définitions et les exemples du *Dictionnaire* de 1835. Le *Dictionnaire général* (H. D. T.) est excellent, mais il se présente surtout comme un recueil des mots de la langue du XVIIe et du XVIIIe siècles, et il néglige les termes littéraires nés au cours du XIXe siècle ; c'est ainsi qu'*attirance*[1] a été laissé de côté par Hatzfeld, quoique Littré, dans ses *Additions*, en ait relevé deux exemples : Gautier, *Capitaine Fracasse*, XVII ; Baudelaire, *Spleen et Idéal*, LVII. De plus, par prudence, H. D. T. qualifie indifféremment de *Néologisme* des mots attestés seulement au XIXe siècle, quelle qu'en soit la date. Notre seule ressource est donc *Littré*[2], dont les derniers dépouillements, forcément incomplets, datent de 1878.

Il peut arriver que, sur la foi des dictionnaires, nous considérions comme néologismes des mots qu'une mode passagère avait rendus pour un temps familiers à tous les écrivains et même aux journalistes. Soit par exemple le mot *renâclement*, qui, dans le *Qaïn* de Leconte de Lisle (*Poèmes barbares*, p. 3), est appliqué à l'onagre. Il manque à tous les dictionnaires (*Ac.* 1835, *Ac.* 1878 ; *Littré*, *Littré Suppl.*, *Littré Add.* ; *Bescherelle* ; *Lachâtre* ; *Larousse XIXe s.*, *H. D. T.*) ; *Ac.* 1835, *Ac.* 1878, *Littré* et *H. D. T.* affirment que *renâcler*, au propre et au figuré, ne se dit que des personnes. Mais Eugène Sue l'a employé, au sens de « souffler », en parlant d'un cheval. Lachâtre a noté cet exemple, que lui a emprunté *Larousse* (*Grand dict. univ. du XIXe siècle*, t. XIII, 1875). L'Acad. 1935 constate enfin que *renâcler* se dit des animaux. — Je n'oserais affirmer que Leconte de Lisle a créé *renâclement*, cri ou soufflement de l'onagre. Ce pouvait être un terme de manège.

J'ajouterai que parmi ces « néologismes » il se trouve un certain nombre d'archaïsmes. Nous savons aujourd'hui qu'*emperler*[3], *enamouré*[4], *épouvantement*[5], sont anciens dans notre langue. Ces mots ont-ils été repris par quelque érudit ou quelque curieux? C'est possible. Ils ont pu aussi être refaits sur *perle*, *amour*, *épouvanter*. Dans tous les cas, le lecteur qui lisait dans Sainte-Beuve ou dans Gautier ces vocables inaccoutumés pouvait-il savoir s'il avait affaire à un mot du XIIIe,

1. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 208.

2. Les autres dictionnaires : Boiste (1841, 1857), Bescherelle (1845), Poitevin (1851, 1854), Landais (1853), Dochez (1860), Larousse (1867-1876), sont à peu près inutilisables. Ils admettent des mots inusités, voire des mots qui n'ont jamais existé ; et, se contentant de recopier les dictionnaires précédents, ils se soucient fort peu de dépouiller les œuvres des écrivains contemporains. — Signalons l'influence néfaste du *Complément* du *Dictionnaire de l'Académie* de 1842, qui a lancé ou relancé dans la circulation une multitude de « monstres ».

3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 196 (*Khirôn*) ; Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 116 (*Les Elfes*).

4. Lemoyne, *Poésies, 1855-1870*, p. 15.

5. France (A.), *Poésies*, p. 123.

du XVIe ou du XIXe siècle? Pour des raisons historiques, nous distinguons artificiellement néologismes et archaïsmes[1]. Au point de vue stylistique, l'effet produit sur le lecteur, averti ou non, est exactement le même. Aussi bien Chateaubriand et ses disciples ont-ils pratiqué concurremment l'archaïsme et la néologie.

Il est aussi, si je puis dire, des degrés dans le néologisme. Entre le moment où il est lancé pour la première fois et le moment où il appartient à la langue commune s'étend une période où le mot conserve une certaine saveur de nouveauté. *Attirance* a pu se trouver sous la plume de Gautier vers 1835, et le public français a pu le lire en 1861 (si les dépouillements de Littré sont complets) ; négligé par les auteurs du *Dictionnaire Général*, il n'a été admis par l'Académie qu'en 1932. Il avait donc conservé longtemps son caractère « néologique », puisque Hatzfeld ne l'a pas accueilli —, et ce n'est que postérieurement à 1900 qu'il a été définitivement intégré dans l'usage. Quand exactement? Nous l'ignorons. Comment pourrions-nous donc, sauf dans le cas exceptionnellement favorable où nous sommes renseignés par le témoignage de quelque grammairien ou de quelque curieux, apprécier, dans un texte donné, la couleur exacte d'un néologisme? Les dates, ici, ne signifient rien : tel mot, comme *indésirable* ou *resquilleur*, se trouve du jour au lendemain dans toutes les bouches. D'autres mots, comme *abatture(s)*, accepté, depuis 1762, par tous les *Dictionnaires de l'Académie*, conservent pour le lecteur ordinaire (et pour le poète lui-même) un caractère bien marqué d'étrangeté.

Les exemples qui suivent ne présentent donc qu'un intérêt stylistique : ils permettent de se rendre compte des effets que cherchent les poètes parnassiens et des résultats qu'ils obtiennent par l'emploi de vocables nouveaux.

DÉRIVÉS. — *NOMS.* — *Cyprières*, *herbée*, *revendiqueur*.

> .....le vent du Nord, parmi les *cyprières*,
> Pleure et chante à jamais d'éternelles prières
> Sur le Grand Fleuve où gît Hernando de Soto[2].

> Ce bétail attaché dans une *herbée* épaisse
> De glaives et de dards sanglants, pour qu'il y paisse, ...
> Ce sont les empereurs, les évêques, les princes[3] !

1. Nombre de mots, ou mort-nés, ou sortis de l'usage, ont été recréés, parfois à plusieurs reprises. *Invaincu*, *bienfaisance*, passaient pour néologismes au XVIIe et au XVIIIe siècle. Nous savons aujourd'hui qu'il n'en était rien.

2. Heredia, *Trophées*, p. 113 (*Le Tombeau du Conquérant*).

3. Mendès, *Hespérus*, p. 42.

Je voudrais être, sur la terre,
L'unique héritier des grands rois
Dont la force et l'éclat font taire
Tous les *revendiqueurs* des droits[1].

Des formes nouvelles, le plus souvent des féminins inusités, peuvent être considérées comme des néologismes :

Apprêtez un drap d'or : la Madeleine est morte,
Car étant la *Chercheuse* elle n'a pas trouvé[2] !

Honneur à toi parmi les gloires *devancières*[3] !

ADJECTIFS. — *Aquilonaire*, *boréen*, *ivoirin*, *haillonneux*.

Et, comme un aigle, enflant son vol *aquilonaire*,
Prompt, tombe sur sa proie et l'emporte au tonnerre,
L'ange, alors, m'enleva par la nuque, au delà
Des sphères, vers les Cieux que saint Jean révéla[4].

Les voilà, roidissant leurs vénérables troncs
Où les vents *boréens* ont usé leurs colères,
Eux, les arbres.....[5].

Les quelques doux vieillards qui lui rendent visite
La croiraient une enfant ingénue et qui boude,
Si parfois ses doigts purs, *ivoirins* et tremblants,
Ne livraient le secret des premiers cheveux blancs[6].

Voici, à titre de comparaison, quelques exemples empruntés à des textes en prose.

Quelle merveille, mon ami, que..... Fontarabie, la plus espagnole des villes d'Espagne, avec ses maisons qui semblent de hautains courtisans à fraises empesées, *haillonneuses*, trouées de bombes, ruinées, pleines de vermine, mais de fière mine[7].

J'y joins le participe *calotté* :

Le Dimanche nous allons à la messe et je me divertis à regarder les grimaces des enfants de chœur *calottés* et vêtus de rouge, et je me souviens qu'il y a plus d'un demi-siècle, j'ai, moi aussi, porté la soutane écarlate et l'aube blanche et que j'encensais mon vieux professeur qui me paraissait alors si vieux. Que c'est loin et que la vie est malheureusement courte pour un poète lyrique qui aime la beauté des choses[8] !

1. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 103.
2. A. France, *Poësies*, p. 122.
3. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 177 (*A Théophile Gautier*).
4. Mendès, *Hespérus*, p. 21.
5. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 198 (*Forêt d'Hiver*).
6. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 189 (*L'Attente*).
7. Heredia à Leconte de Lisle, 30 oct. 1879 (Ibrovac, *op. cit.*, p. 140).
8. Heredia à Mme H. de Régnier, 14 juil. 1905 (*Id.*, p. 198).

Heredia eût-il, en vers, accepté *haillonneux* et *calotté*? J'en doute un peu. Nous saisissons ici la différence que faisaient nos poètes entre le néologisme « de conversation », que l'on risque dans un salon ou dans une lettre familière, et le néologisme poétique.

Un adjectif verbal inattesté doit être compté comme néologisme :

Et nous choisirons les routes tentantes,
Sous les saules gris et près des roseaux,
Pour mieux écouter les choses *chantantes*,
Moi, le rythme, et toi, le chœur des oiseaux[1].

VERBES. — Les verbes nouveaux sont rares :

Vous aviez fui, vive et charmée,
Par les taillis, en plein soleil ;
Un flot de sang jeune et vermeil
Pourprait votre joue animée[2].

Encore Leconte de Lisle a-t-il pu supposer que l'existence du participe *pourpré* justifiait l'emploi du verbe.

Sur l'adjectif *blanc* (passer une nuit *blanche*), Bouilhet a créé le néologisme « *blanchir* des nuits » :

par mon cœur qui saigne averti que j'aimais,
J'ai blanchi bien des nuits des feux de mes bougies ;
Mais j'eus cette pudeur de n'en parler jamais[3].

COMPOSÉS. — Les composés proprement dits sont rares. *Simple-vêtu* se trouve dans un article d'Anatole France[4]. Le type *pâtre promontoire* est resté en général réservé à Hugo.

PRÉFIXES. — Peu de préfixes restent vivants.

Dé-, *dès-*. — *Découronner* (l'arbre *se découronne*) est dans Sully-Prudhomme[5].

En-. — *Enténébrer* :

Ma chair assassinée a servi de repas
Aux loups. Le reste gît en ce hallier funèbre.
Et l'Ombre errante aux bords que l'Érèbe *enténèbre*
S'indigne et pleure. Nul n'a vengé mon trépas[6].

1. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 51.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 303 (*Souvenir*).
3. Bouilhet, *Œuvres*, p. 35.
4. *Vie litt.*, t. III, p. 310. — Quoiqu'il rappelle « fervêtu », on se rend compte qu'il pouvait difficilement trouver place dans un vers.
5. Attesté en ancien français, le verbe a été admis par le *Dictionnaire de l'Académie* de 1878. — *Poésies, 1879-1888*, p. 47 (*Souvenir d'une soirée de musique*).
6. Heredia, *Trophées*, p. 46 (*La Prière du Mort*).

In-. — Le préfixe *in-* est très particulièrement répandu. Est-ce par nécessité? Ou le travail de Pougens[1] a-t-il lancé la mode des « négatifs »? A côté de *inconsolé*[2], *insoucieux*[3], qui sont, vers 1870, de faux néologismes, je note *indécrit*, *infrangible*.

O solitude simple ! ô voluptés sauvages !
Bonheur *indécrit*, liberté sans lois[4] !

Viens. Partout tu verras, par les landes d'Arèz,
Monter vers le ciel morne, *infrangible* cyprès,
Le menhir sous lequel gît la cendre du brave[5].

Re-. — *Re-*, comme *in-*, est bien vivant dans la langue parlée. Il se présente sous les formes *re*, *r*. *ré*.

au loin s'allonge et plane en soulevant
Les plis du soir, le geste étrangement vivant
D'un noir tronc d'arbre hors d'une rocheuse fente,
Ou d'un mort que sa fosse ouverte *réenfante*[6] !

Du levant au ponant, des profondeurs au faîte,
Sous le ciel *rassombri* la blancheur s'est refaite[7].

Trans-. — *Trans-* est exceptionnel :

Et, *transfixant* du bout de ses défenses d'or
L'Univers échoué dans l'étendue humide,
Il remonta, couvert d'une écume splendide[8].

Extension de sens. — La néologie consiste non seulement à créer des mots nouveaux, mais aussi à donner des sens nouveaux à des mots anciens : moins voyant, le procédé est peut-être même plus dangereux pour la « pureté » de la langue.

Quand Mendès, chantant Garibaldi, parle

des nations que couvre
D'ombre le Vatican et *de faux-jour* le Louvre[9],

ce n'est pas une impropriété, mais une métaphore. Mais quand, décri-

1. Voyez H. L., t. X, p. 602-603.
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 51. — Créé jadis par La Harpe (et une première fois vers 1500), *inconsolé* a été admis par l'Académie en 1878.
3. Mérat, *Chimères*, p. 106. — 1er ex. : Catineau (1802). Admis Acad. 1878.
4. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 108.
5. Heredia, *Trophées*, p. 140 (*Bretagne*). — Cf. aussi De Guerne, *Bois sacré*, p. 11 : « un lourd suaire, *insoulevable* et rude ».
6. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 7.
7. *Id.*, p. 29.
8. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 22. — C'est Bhagavat, le divin Sanglier, mâle du sacrifice, qui soulève la Terre tombée au profond de l'abîme.
9. *Contes épiques*, p. 91.

vant l'aurore « comme un lever miraculeux d'étoile », il nous montre

dans l'Orient nocturne un point *lacté*[1],

l'adjectif *lacté* (évoquant la *Voie lactée*) prend un sens spécial, qui ajoute au sens familier de *laiteux* une idée de scintillement lumineux. C'est un sens nouveau, que l'usage peut accepter et que le dictionnaire doit enregistrer.

Mendès semble avoir pratiqué ce procédé. Il donne au verbe *ombrer* le sens de « couvrir d'ombre » :

Une glace, un fragment de glace, au tain gercé,
Tombé d'une fenêtre, en passant ramassé,
Que l'atmosphère humide *ombrait* d'un pâle voile,
.....avait la forme d'une étoile[2].

Heredia, empruntant *sulfureux* aux chimistes, l'emploie avec le sens de « couleur de soufre » :

Et devant lui, du bras armé le protégeant,
La Valkure, livide à l'éclat de la foudre,
Bat le ciel sulfureux de ses ailes d'argent[3].

Encore faut-il que le sens nouveau soit clairement indiqué par le contexte. Dierx écrit :

Ces sentiers indécis, où nous conduiront-ils ?
Ces gazons si moelleux bordés d'arbres *subtils*, ...
Où mènent-ils, sinon par d'inconnus prestiges
Aux habitations légendaires du cœur,
Aux toits bâtis exprès dont l'hôte est le bonheur[4] ?

Si le poème n'était pas intitulé *Corot*, nous aurions peine à imaginer ce que peut être un arbre « subtil ».

Euphémismes. — Je note aussi quelques euphémismes, de caractère plaisant : *bivaquer*, *folâtrer*.

On fit en riant sa première étape
D'amoureux. Le soir même on *bivaquait*[5].

Un jour (que Dieu les veuille absoudre du péché !)
Un jeune More avec la reine était couché.
Ils *folâtraient*, croyant le lieu sûr[6].

1. *Hespérus*, p. 19.
2. *Id.*, p. 8. — Dans H. D. T., *ombrer* est exclusivement un terme d'art.
3. Heredia, *Le Combat* (Ibrovac, *op. cit.*, p. 310). — C'est Agnar que la Walkyrie protège.
4. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 194.
5. Mérat, *Chimères*, p. 194.
6. Mendès, *Contes épiques*, p. 69.

« LE BEAU MOT ». — Ici le linguiste pénètre dans un domaine étranger où l'intuition remplace la science. Quand Heredia demandait à son ami Bonnaffé « un joli terme », qu'entendait-il par là?

Il est des verbes abstraits qui n'ont d'autre valeur que celle d'un signe : *être*, *avoir* ; d'autres restent concrets et expressifs : *zigzaguer*, *caramboler*. Le poète peut avoir l'illusion que les mots « sonores » peignent l'objet au lieu de le désigner seulement. Il ne s'agit pas à proprement parler d'onomatopées, mais d'une sorte de convenance subtile entre le signifié et le signifiant.

Nous pouvons considérer que les rares néologismes acceptés par Leconte de Lisle, *emperler*[1], *pourprer*[2], *immesuré*[3], appartiennent à cette catégorie. Leconte de Lisle montre aussi une prédilection certaine pour quelques familles : *opale*, *opalin* ; *fluer*, *fluide*.

.....la lune, inclinant son urne à l'horizon,
Épanchait ses lueurs d'*opale* au noir gazon[4].

Des profondeurs où luit sur le sable vermeil
L'*opaline* clarté d'un magique soleil,
Montez[5] !

Nymphes !.....
Vierges aux corps subtils *fluant* sous les roseaux,
Vous qu'éveille le chant auroral des oiseaux.....
Salut ! Je vous salue, ô Visions divines[6] !

Salut, Vierge aux beaux yeux, aux boucles d'or *fluide*,
Plus fraîche que l'Aurore.....[7].

A *fluer*, *fluide*, on peut joindre *effluve* :

Les astres clairs, épars au fond des nuits pensives,
Attirés par l'*effluve* embaumé de tes yeux,
S'enlacent déroulant leur cours harmonieux[8].

1. Voyez p. 338 et n. 3.
2. Voyez p. 341 et n. 2. — Cf. :

Les bengalis charmés, la suivant par essaim,
Allaient boire le miel de ses lèvres *pourprées*
(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 10).

3.

Et l'âge *immesuré* des astres en démence
Dont la poussière d'or tournoie au Vide immense,
Pour s'engloutir dans l'ombre infinie où tout va ;
Tout cela n'est pas même un moment de Siva
(Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, p. 10).

4. Id., *Poèmes antiques*, p. 13.
5. Id., *Derniers Poèmes*, p. 23 (*Parfum des Néréides*).
6. *Id.*, p. 12-13.
7. Id., *Poèmes antiques*, p. 16.
8. Id., *Derniers Poèmes*, p. 21 (*Parfum d'Aphrodite*).

Ces mots de choix peuvent être des mots usuels, tels que *vaste* :

> Parfois, un éléphant songeur, roi des forêts,
> Passait et se perdait dans les sentiers secrets,
> *Vaste* contemporain des races terminées[1].

Mais, le plus souvent, ce sont des termes rares :

> Or, il vit, Ammon-Râ.....
> Et, près du Tsebaoth, les Aschéras *phalliques*,
> Et le *squammeux* Dahâk aux trois têtes, dardant
> Telles que six éclairs ses prunelles obliques,
> Un jet de bave rouge au bout de chaque dent[2].

La chose s'explique : l'oreille et l'œil, accoutumés au mot ordinaire, ne portent plus aucune attention à sa forme ; l'esprit en saisit immédiatement le sens et passe aux mots suivants. Nous nous arrêtons au contraire sur un mot exceptionnel ou inconnu ; nous en apprécions toutes les qualités de poids ou de sonorité[3].

Nous touchons ici à des problèmes de chimie verbale — s'il est permis d'employer cette expression — extrêmement délicats. Il serait vain aujourd'hui — et il sera peut-être toujours vain, pour le linguiste — de tenter l'analyse de certains vers célèbres, dont le charme est néanmoins reconnu et senti de tous les Français cultivés.

Procédés de style. — Un certain nombre de procédés de style doivent être étudiés en même temps que le vocabulaire : ce sont, au sens étroit du terme, des « figures de mots ».

Le plus commun de ces procédés est celui qui consiste à employer un nom propre avec la valeur d'un nom commun. Les poètes parnassiens semblent avoir pour lui une véritable prédilection, tant avec des noms de lieux qu'avec des noms de personnes.

NOMS DE PERSONNES. — Isaac, Ménélas, Satan.

> Tes *Isaacs* repus, souvent, d'un œil oblique,
> Regarderont parmi les vapeurs du festin
> S'ils ne voient pas surgir à l'horizon lointain
> Les maigres cavaliers du désert famélique !

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 8.
2. *Id.*, *Derniers Poèmes*, p. 6. — *Darder* semble aussi avoir aux yeux de Leconte de Lisle une valeur particulière :

> Alors un grand Oiseau.....
> vint replier ses ailes.
> De ses larges yeux d'or la prunelle flambait
> Et *dardait* un éclair dans la nuit qui tombait
> (Id., *Poèmes antiques*, p. 47).

3. Sully-Prudhomme considère que « l'accoutumance » « prête au mot la physionomie de ce qu'il désigne » (*Testament poétique*, p. 49). La chose est vraie, sans doute, pour le commun des mortels : mais un artiste subtil, tel que Mallarmé, « sentait » que *nuit* était clair et que *jour* était sombre.

dit Agar à Abraham[1].

> Je me nomme
> Hespérus ! J'ai reçu, quoique indigne, le don
> De vaincre dans les champs sacrés d'Armageddon
> Les *satans* qui criaient : silence, à la Parole[2] !

CONDÉ (de la comtesse de Brisson) :

> Sait-elle que c'est moi?..... Peut-elle se soustraire
> A son vieux *Ménélas* qui la tient en prison?.....
> On l'enferme aux verrous ![3].....

Notons que «Satan» est imprimé avec une minuscule.

NOMS DE LIEUX. — Ils sont généralement employés au pluriel : *Édens*, *Méditerranées*, *Olympes*, *Sions*, etc.

> .....j'ai revu dans leur nuance délicate
> Le mirage lointain des *Édens* [*sic*] et des cieux
> Plus doux, que ferme à nos désirs audacieux
> La figure voilée et sombre d'une Hécate[4].

> C'est en mai. — L'Océan, dans ces belles journées,
> A l'azur tiède et clair des *méditerranées*[5].

> Les *olympes* toujours ont nos désirs pour jeux !
> Mais tu fus le croyant qui voulais toujours croire
> A travers le bruit vain des peuples orageux[6] !

Coppée et Léon Dierx ont renoncé à la majuscule. Mais non Mendès :

> .....les *Sions*,
> Les opulentes *Tyrs*, les *Romes* triomphales[7].....

LE QUALIFICATIF « GÉNÉRIQUE ». — Deux problèmes de caractère général se posent à propos du vocabulaire des Parnassiens, celui du qualificatif « générique », et celui du rebondissement du vers.

Calmettes nous a conservé, dans des pages amusantes[8], le récit d'une discussion pittoresque entre Bourget et Anatole France. Prétendant que

1. Mendès, *Contes épiques*, p. 20. — Agar menace Abraham.
2. Id., *Hespérus*, p. 10. — Lemoyne (*Poésies, 1855-1870*, p. 97) nous montre une vieille guettant «quelque Arthur de barrière». Eugène Sue avait publié en 1838 un roman intitulé *Arthur* ; le nom de son héros était demeuré dans la langue usuelle au sens d'homme qui vit aux dépens des femmes.
3. Bouilhet, *Conj. d'Amboise*, p. 44.
4. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 14. — Il s'agit des yeux.
5. *Id.*, p. 131.
6. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 177 (*A Théophile Gautier*).
7. Mendès, *Contes épiques*, p. 22.
8. *Leconte de Lisle*, p. 166-170.

beau contenait en soi toutes les nuances de la beauté, Bourget aboutissait à cette conclusion que des adjectifs plus précis, diminuant l'idée principale par des acceptions secondaires, ne servaient qu'à l'affaiblir. En vertu de ce principe, il avait écrit :

Je ne sais quels remords se mêlaient aux tendresses
Des mots que nous disions par ce dernier *beau* soir,
Car nous allions quitter, pour ne plus les revoir,
Ces *beaux* lieux si remplis de nos *belles* jeunesses
(*Au Bord de la Mer, Le dernier bonheur, Poésies, 1872-1876*, p. 40).

Anatole France, représentant la pure doctrine du Parnasse, estimait que la répétition de *beau* avait dans ces vers « un air de flonflon monocorde ». Il exigeait une harmonie entre le nom et l'adjectif : adaptées aux sentiments les plus grands et les plus simples, aux pensées les plus vastes et les plus hautes, les épithètes générales conservent toute leur force et leur ampleur ; associées à des concepts particuliers, elles ont un air de rengaine, résonnent à vide et ne disent plus rien.

Intéressante en elle-même, cette discussion montre quel était le genre de propos qui se tenaient dans les salons de Leconte de Lisle et de Heredia.

Le rebondissement du vers. — Le problème du rebondissement du vers, en dépit de son nom, est aussi un problème de vocabulaire. Il s'agit, par un choix savant de mots, d'éveiller la sensation poétique et de la développer ; enfin, par la rime, de la prolonger[1].

Leconte de Lisle, exposant cette théorie pour lui essentielle, l'illustrait par deux exemples[2], l'un de Victor Hugo, l'autre de Bourget.

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées
(*Feuilles d'Automne*).

Le ciel d'automne était couleur d'un gant gris perle
(*Édel*).

Le coucher de Hugo est le coucher des soirs éternels ; ces nuées sont les nuées infinies et, le vers s'achevant sur elles, elles servent de tremplin à l'esprit qu'elles entraînent à travers les plus vastes espaces. Le vers « rebondit ». Au contraire, le gant gris perle n'évoque qu'une mode passagère, que le comptoir pour dames d'un magasin de nouveautés. La sensation s'achève avec le dernier mot du vers. Ce vers n'est pas d'un poète.

1. « Les Parnassiens furent moins partisans de la richesse des rimes qu'ennemis de la pauvreté, de la langueur décolorée des mots sur lesquels s'achève et chute un mauvais vers. Faite d'une épithète banale ou superflue, la rime laisse la pensée sans appui, la prive du point fort qui donnera le choc à l'esprit et qui le lancera dans la sensation poétique éveillée par le vers. Et cet état de suggestion qui s'étend au delà du dernier mot exprimé, cette *sensation prolongée*, c'est pour toute l'école lyrique le signal certain, la marque essentielle de l'expression poétique » (F. Calmettes, *op. cit.*, p. 164).

2. *Id.*, p. 164-165, p. 170.

CONCLUSION

L'étude du vocabulaire des Parnassiens permet d'apprécier la qualité de leur langue : ils se montrent dans le choix et dans l'emploi des mots des lexicologues avertis et des artistes soucieux de perfection. Leur prose montre aussi avec quel soin et avec quelle précision ils choisissent leurs mots. C'est ainsi que Leconte de Lisle met une nuance entre le *disciple* et l'*admirateur*, et précise encore cette nuance en ajoutant à « admirateurs » l'épithète « persuadés » : « La nature de ce rare talent le circonscrit dans une sphère chastement lumineuse et hantée par une élite spirituelle très restreinte, non de *disciples*, mais d'*admirateurs persuadés.*[1] »

Il emprunte à la langue commune le mot *cordial*, à une langue spéciale le mot *hiératique*, et il sait leur donner un sens nouveau et heureux : « l'émotion intellectuelle l'emportait [chez Victor Hugo] sur l'impression *cordiale*[2]. — [Au moment de la Renaissance] le sentiment de la dignité humaine, véritable base de la morale antique, entre en lutte contre le principe *hiératique* et féodal »[3].

En vers, Heredia se corrige sans cesse : un temple n'est pas *renversé*, il n'est pas *abattu*, il est *ruiné*, *en ruine* ; l'Océan ne *jette* pas l'âcre bave des flots, il la *crache* ; la flamme ne *roule* pas du cratère, elle en *jaillit*[4].

Mais surtout, en artistes délicats, ils ont le souci du mot heureux, du mot rare, du mot joyau. Ne sont-ils pas ici tombés parfois dans l'erreur que signale Schérer ?

> Le beau mot, le mot heureux, le mot trouvé, risque de se faire trop de place. Au lieu de tenir simplement son rôle, de servir la pensée, il tend à vivre pour son compte, à se montrer. On dirait l'une des armes orientales, où les ciselures de la lame et l'éclat des pierreries qui ornent le fourreau font un peu oublier le vieil usage du glaive[5].

Sur ce point, Heredia serait le grand coupable — et peut-être le seul coupable.

1. Leconte de Lisle (1864), *Vigny*, p. 265.
2. Id., 1887, *Disc. Victor Hugo*, p. 295. — *Cordial* : H. D. T. : 1° qui réconforte le cœur ; 2° qui part du cœur : affection *cordiale*. — *Cordial* élargit sa signification qui, s'opposant à celle d'*intellectuel*, embrasse tout le domaine du sentiment.
3. Id., 1855, p. 228. — *Hiératique* : H. D. T. : T. didact. : qui concerne les choses sacrées. Écriture *hiératique* (en Égypte). Style *hiératique* (peinture, sculpture). — Pour Leconte de Lisle, le principe *hiératique* comporte le pouvoir, dans l'État, d'une hiérarchie de prêtres.
4. Ibrovac, *op. cit.*, p. 418.
5. Schérer, *Ét. sur la litt. cont.*, t. VII, p. 105 (à propos de Paul de Saint-Victor).

CHAPITRE VIII

LA PHRASE DES PARNASSIENS

La phrase « romantique ». — Quand les poètes du Parnasse se constituèrent une esthétique et une stylistique propres, il existait deux types de phrases « romantiques » bien caractérisés.

La phrase « femelle » de Lamartine, comme disait injurieusement Flaubert, ne manque pas de charme. Elle coule lentement, sans heurt, avec une inépuisable abondance (*lactea ubertas*) ; ses contours sont flous, les éléments (κῶλα) ne sont ni franchement détachés les uns des autres, ni étroitement liés ; Lamartine, se relisant, pouvait intervertir virgules et points-virgules, et même déplacer des points ; le nombre des éléments semble indifférent, le plan général de la phrase restant, comme la pensée elle-même, indécis. Cette phrase, propre à exprimer et à suggérer la pensée ou le sentiment noyés dans le rêve, est proprement amorphe.

Hugo et, après lui, Musset, avaient préféré la période traditionnelle, fortement organisée, et, en particulier, la période oratoire. Peut-être avaient-ils quelque peu abusé de l'éloquence : un professeur, Arnould, reprenant la célèbre pensée où Pascal se réjouit, lisant un ouvrage, de trouver un homme et non un auteur, concluait que l'art suprême, en poésie, était peut-être de n'en point montrer.

Si nous remontons plus loin, sans toutefois dépasser les limites du siècle et celles du mouvement romantique, — en prenant ce mot dans son sens le plus général, — nous trouvons la phrase de Chateaubriand. L'Enchanteur, dans sa prose toute pénétrée de poésie, avait été avant tout un ouvrier en phrases. Méprisant les recettes banales de la rhétorique classique, il avait cherché — et trouvé — un rythme personnel, et surtout une harmonie qui pouvait sembler inimitable. Sa prose chantait, et la musique en pouvait sembler à Mme de Beaumont plus capiteuse que la musique des vers.

Les parnassiens et l'éloquence. — Les Parnassiens, s'interdisant la plupart des sujets romantiques, renonçaient par là-même à

certains types de phrases. Ils répudiaient la sentimentalité, la religiosité de Lamartine et de Chateaubriand ; ils méprisaient les gémissements éloquents d'un Musset ou les prédications politiques et sociales d'un Hugo. Historiens minutieux, géographes scrupuleux, ils racontent et ils décrivent en phrases relativement courtes et relativement simples. Chose curieuse, c'est en prose que Leconte de Lisle, dans une étude de caractère littéraire, s'amusera à construire une période savamment articulée :

Esprit médiocre, rusé sans finesse, malicieux sans verve et sans gaieté, sous le couvert d'une sorte de bonhomie sentimentale, et mené en laisse par ce bon sens bourgeois qui l'a toujours guidé, dans le cours d'une longue vie, avec l'infaillibilité de l'instinct ; conformant sans efforts, et en tout point, les parties successives de son œuvre à l'opinion moyenne ; dénué d'études historiques, métaphysiques, religieuses ; très hostile, de nature et de parti pris, à la grande poésie anglaise, allemande, orientale, ainsi qu'à notre propre naissance littéraire, Béranger, on peut l'affirmer, n'a jamais pensé, rêvé, jamais entrevu l'Art dans sa pure splendeur, jamais écrit que sous l'obsession permanente des étroites exigences de sa popularité[1].

En vers, dans des centaines et des centaines de poèmes parnassiens, nous ne trouvons que des traces isolées d'éloquence[2]. C'est une femme, Mme Ackermann, admiratrice de Musset et disciple de Schopenhauer, qui s'écrie :

Ciel pur dont la douceur et l'éclat sont les charmes,
Monts blanchis, golfe calme aux contours gracieux,
Votre splendeur m'attriste, et souvent à mes yeux
Votre divin sourire a fait monter des larmes[3].

1. *Béranger*, p. 247-248 (1864).
2. Je mets à part Louis Ménard, qui, condamné au lendemain des Journées de Juin, passa trois années à Londres dans l'exil. Son éloquence, dans les sujets contemporains, ne manque ni de sincérité ni de force :

Vous serfs de tout pouvoir, automates stupides,
Bourreaux au meurtre condamnés
Qui tournez sans remords vos armes parricides
Contre vos frères enchaînés,

Et vous vils trafiquants, race basse et rampante,
Qui dans ces jours maudits alliez
Soûlant d'or et de vin la horde rugissante
Des égorgeurs stipendiés,

Loin d'ici ! vous souillez l'air pur de la patrie,
Déjà terrible et menaçant,
Le peuple est là qui veille : oh fuyez, qu'il oublie
Que le sang seul lave le sang
(*Poèmes et Rêveries*, p. 251-252).

Le cas du vicomte de Guerne est tout différent. Parnassien de stricte observance, mais artiste peu original, de Guerne a emprunté à Victor Hugo le mouvement oratoire d'un certain nombre de ses poèmes (*Les Flûtes alternées*, p. 241, 255, 259, etc. ; *Bois sacré*, 192-194, 206-207, 212 et suiv.).
3. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 23.

Dans un sommeil sans fin, ô puissance éternelle !
Laisse-nous oublier que nous avons vécu[1].

C'est un Parnassien de second ordre qui, en février 1871, après la signature de l'Armistice, exhale un désespoir d'ailleurs sincère avec une abondance d'interrogations et d'exclamations que l'on peut juger excessive :

O nuit ! qui donc s'en va? Qui nous quitte? — O silence !
Qui donc râle? Qui donc est mort?
Liberté, gloire, orgueil du drapeau sur sa lance,
Qu'êtes-vous devenus aux rafales du Nord?

Inextinguible amour ! Aïeule ! idolâtrie
Des morts fameux ! O France ! héritage sacré !
Berceau ! Terre sainte ! ô Patrie !
O Christ des Nations par vingt Judas livré[2] !

Dans un récit « antique » particulièrement émouvant, c'est avec la plus grande discrétion que Leconte de Lisle fait usage de l'accumulation et de la répétition oratoires :

Le lâche qui s'enfuit, la vieillesse, l'enfance,
Et la vierge au corps blanc qu'un fer cruel offense,
Tout ! cris, soupirs, courage, ardeur, efforts virils,
Tout proclame l'instant des suprêmes périls[3].

Toutefois un type de phrase à la fois oratoire et archaïque s'est développé dans les vers des Parnassiens, l'exclamation introduite par un subjonctif sans « que » :

Croupisse donc cet astre et le monde avec lui[4] !

La phrase parnassienne, qui est bien caractéristique, doit donc peu de chose, en général, aux procédés de la rhétorique traditionnelle. Ce qui lui donne sa résonance particulière, si je puis dire, c'est le rythme[5].

1. Ackermann (Mme), *Œuvres*, p. 79.
2. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 4.
3. *Poèmes antiques*, p. 204 (*Khirôn*).
4. Sully-Prudhomme, *1872-1878*, p. 218 (*Les Destins*). — Le type normal est celui-ci :

Viennent les justes lois, mères des justes sorts, ...
Viennent les fortes mœurs,
Et l'on verra surgir de ces tombes mouvantes
La pensée et la force, à tout jamais vivantes
(*Id.*, p. 157).

5. J'appelle *rythme* l'ensemble des rapports de durée que présentent entre eux les différents membres de la phrase, et les silences qui les séparent. Toute phrase française comporte

I. — *LE RYTHME*

La phrase parnassienne est une phrase relativement courte, constituée le plus souvent d'éléments brefs, séparés par des silences ou par des coupes fortement marquées : c'est une phrase à arêtes vives, où tout fait effet.

La phrase a énumération. — La phrase à énumération est formée d'une série de membres, généralement très courts, séparés par des virgules, qui marquent autant de silences. L'énumération peut se trouver dans la partie ascendante ou dans la partie descendante de la phrase :

Désirs, haines, amours, maux et félicité,
Tout rugit et chanta dans son cœur agité[1].

Une série de noms peut être ou non reprise par un mot-outil ; ici *tout* résume le premier vers.

Et les longues fourmis, traînant leur ventre blême,
Ondulent vers leur proie inerte, s'amassant,
Circulant, s'affaissant, s'enflant et bruissant
Comme l'ascension d'une écume marine[2].

La phrase a accumulation. — L'accumulation doit être distinguée de l'énumération : on énumère des titres d'ouvrages, on accumule *intentionnellement* des injures. Chaque terme de l'accumulation est détaché, et l'intonation générale de la phrase est expressive. Les diverses unités qui constituent l'ensemble ne sont jointes par aucun outil de coordination ; elles peuvent être séparées, de façon plus expressive que par des virgules, par des *et* de « détachement » distribués de façons diverses.

Il a compris la race antique aux yeux pensifs

une partie montante et une partie descendante, séparées par une coupe. Chacune de ces deux parties essentielles peut être constituée de plusieurs éléments ; ces éléments, plus ou moins longs, offrent des accents plus ou moins nombreux et plus ou moins marqués ; ils sont séparés par des vides, de nature et d'importance également variables. Au point de vue phonétique, le silence marque un simple arrêt dans la chaîne du discours ; la coupe marque un changement d'intonation. Il y a rupture quand un groupe logique se trouve brisé par un élément étranger :

Mourir.....,
Avec, *dans les regards*, des ors et des couchants.....
(Verhaeren.)

Il y a anacoluthe quand la construction grammaticale est abandonnée : la suite logique des idées est rompue.

1. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 59. — Il s'agit du cœur de Brahma.

2. *Id.*, p. 29. — Il s'agit des blanches fourmis qui dévorent le cadavre de Valmiki, le poète immortel.

Qui foule le sol dur de la terre bretonne,
La lande rase, rose *et* grise *et* monotone[1].

[Médée]
Emportait avec elle *et* sa fureur jalouse
Et les philtres d'Asie *et* son père *et* les Dieux[2].

La lumière sacrée envahit terre et cieux ;
Du zénith au brin d'herbe et du gouffre à la nue,
Elle vole, palpite, *et* nage *et* s'insinue[3].

La phrase a « coupe ». — La « coupe » a une valeur expressive plus marquée que le silence : c'est un silence significatif, accompagné d'une intonation particulière, et qui annonce souvent un changement de « registre » ou un changement de mouvement. La virgule qui suit *emplit*, dans le vers de Heredia décrivant les yeux d'Andromède à l'approche de Persée, signale une « coupe » :

Ses yeux s'ouvrent. L'horreur les emplit, et l'extase[4].

Elle n'est pas une virgule ordinaire ; un Romantique l'eût probablement — et à juste titre — renforcée d'un tiret.

Je place aussi deux coupes dans ces vers d'Anatole France, qui contiennent une énumération fantaisiste :

L'écolier va rentrer dans la demeure noire
D'encre, de châtiments, de grilles et d'ennui[5].

La demeure est noire d'encre, si l'on veut ; mais noire de châtiments? C'est un « attelage »[6] plaisant qui doit être souligné par un arrêt et une intonation spéciale. Une autre coupe, plus marquée, détache : *et d'ennui* (la pire des noirceurs !) ; elle n'est indiquée (et ne peut être indiquée, dans notre système actuel de ponctuation) par aucun signe particulier : seul le sens l'impose.

Voici d'autres exemples d'attelage.

Marie Stuart dit :

Je me figure Antoine à cheval, dans la lice,
Chancelant *sur sa bête* et *sur sa volonté*[7].

1. Heredia, *Trophées*, p. 139.
2. *Id.*, p. 14.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 27.
4. *Trophées*, p. 35.
5. France, *Poésies*, p. 99.
6. L'attelage (« il prit son chapeau et la porte ») est quelquefois appelé *zeugme* ou *zeugma* (il faudrait choisir). Ce terme, ignoré du H. D. T., est défini par Marouzeau de façon toute différente (*Lexique de la Terminologie linguistique*, 2e éd., p. 227) ; il doit être réservé à la stylistique antique.
7. Bouilhet, *Conjuration d'Amboise*, p. 106. — Il s'agit d'Antoine de Navarre.

Comparez :

Cécile, aux doux reflets des stores,
Songe, *de diamants* ornée et *de pâleurs*[1].

La variété des coupes est très grande, comme leur place.

La coupe, chère à La Bruyère, à Montesquieu, à Chateaubriand, à Flaubert, est un des procédés favoris des poètes parnassiens.

La phrase a ellipse. — La figure connue sous le nom d'*ellipse* introduit, elle aussi, une coupe, qui précède un changement d'intonation :

La rose éclora tout à l'heure,
Et l'on attend qu'elle ait souri ;
Éclose,/on attend qu'elle meure ;
Elle est morte,/une autre a fleuri[2].

Aucun signe de ponctuation particulier de Ménard ne marque, après *blessures*, la coupe et le changement de registre qu'exige le sens :

J'irais sur le cadavre épeler les tortures :
Au jour de l'expiation
Œil pour œil, dent pour dent, blessure pour blessure,/
L'antique loi du talion[3].

La phrase a « détachement ». — Le procédé du « détachement » consiste à enlever de sa place naturelle ou logique un élément de phrase qui, isolé, souvent en tête, parfois à la fin de la phrase, se trouve ainsi mis en pleine lumière. Le « détachement » est courant dans la langue parlée, surtout dans la langue populaire, où les groupes de mots se présentent à la conscience, non dans l'ordre grammatical, mais suivant l'intérêt qu'ils offrent pour le « parleur »[4].

Le *nom détaché* doit être *annoncé* ou *repris* par un « représentant » ; les exemples de reprise sont les plus communs :

L'initiation, qui fait de l'homme un Dieu,
La mort *en* tient les clés ; le sacrifice épure,
Et le sang rédempteur lave toute souillure[5].

La beauté, l'or, la myrrhe, il *les* foule à ses pieds ;
Il peut tout ; il s'ennuie.....[6].

1. France, *Poésies*, p. 47.
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 113.
3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 249.
4. Voici deux phrases notées par M. Lebeau, instituteur dans une école parisienne : « M'sieur, le certif, c't année, les deus qui s'y présentent, i vont ramasser une veste ; — M. L., à M. B., i y a intercepté la passe. »
5. Ménard, *Poèmes et Reveries*, p. 309.
6. Rhamsès. — Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 31.

Là-bas, dans le golfe aux ourlets d'écume,
Les bruits de la mer, comme *ils* sont légers[1] !

Au contraire, *l'adjectif* détaché, encadré ou non de virgules, se place à n'importe quel endroit de la phrase :

Tranquille, il aspirait l'âcre senteur de l'herbe[2].

Nuit lugubre. Parfois un éclair violet,
Bref, comme un coup de fouet, cinglait les vastes ombres :
Alors le long Volga, *fugace*, étincelait[3].

De mes serres d'airain et de mon bec de fer
Je fis pleuvoir *sanglants* des lambeaux de sa chair[4].

La phrase a « anticipation ». — Un procédé assez frappant consiste à présenter un adjectif ou un participe avant le nom auquel il se rapporte. L'auteur pose au lecteur une sorte de devinette dont la fin de la phrase apporte la solution.

Puis, en un vol muet, sous les bois recueillis,
Insensiblement la nuit douce
Enveloppa, *vêtus* de leur gaine de mousse,
Les chênes au fond des taillis[5].

Dans l'air inviolable, immense et pur, *jeté*,
Je crois entendre encor *le cri d'un homme libre*[6] !

La phrase a « suspension »[7]. — La « suspension » est un procédé assez voisin de l'anticipation. Dans l'exemple qui suit, le sujet *les hommes* appelle un *verbe* ; ce verbe, avec le complément essentiel (*pour la lointaine escale*), est rejeté tout à la fin de la phrase :

Les hommes, pères, fils, maris, amants, là-bas,
Avec ceux de Paimpol, d'Audierne et de Cancale,
Vers le Nord, *sont partis pour la lointaine escale*[8].

Les « suspensions » sont particulièrement fréquentes dans les vers de Heredia. Souvent les deux tercets d'un sonnet ne forment qu'une

1. *Id.*, t. II, p. 55.
2. *Id.*, t. I, p. 5. — Il s'agit d'Adam.
3. Mendès, *Contes épiques*, p. 57.
4. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *Çunacépa*, p. 46. — Le Roi des Vautours raconte son combat dans le ciel avec « le maître de Lanka, le Rakças immortel ».
5. *Id.*, p. 307 (*Les Étoiles mortelles*).
6. Heredia, *Trophées*, p. 86.
7. J'appelle *suspension* le procédé qui consiste à faire attendre à l'auditeur ou au lecteur un terme essentiel de la phrase.
8. Heredia, *Trophées*, p. 143.

seule phrase, développant les données d'une sorte de devinette que vient résoudre le dernier vers ou même le dernier mot du sonnet[1]. Une correction heureuse, dans un exemple peu connu, permet de se rendre compte de la couleur que donne à la phrase cet artifice de style. Heredia avait écrit, dans une première rédaction :

Quand les guerriers anciens descendaient aux enfers,
Hellas accompagnait leur image divine
Dans la Phocide illustre, aux temples que domine
La rocheuse Pytho toujours ceinte d'éclairs.

Le texte définitif rejette le sujet au dernier vers :

Vers la Phocide illustre, aux temples que domine
La rocheuse Pytho toujours ceinte d'éclairs,
Quand les guerriers anciens descendaient aux enfers,
La Grèce accompagnait leur image divine[2].

Dans les vers de Ménard qui suivent, la suspension porte sur toute une série de phrases :

Circé

Douce comme un rayon de lune, un son de lyre,
Pour dompter les plus forts, elle n'a qu'à sourire.
Les magiques lueurs de ses yeux caressants
Versent l'ardente extase à tout ce qui respire.

Les grands ours, les lions fauves et rugissants
Lèchent les pieds d'ivoire ; un nuage d'encens
L'enveloppe ; elle chante ; elle enchaîne, elle attire,
La Volupté sinistre, aux philtres tout-puissants[3].

La phrase a « rupture ». — La « rupture » est un procédé différent du détachement, tant par sa nature que dans ses effets. Le détachement remplace l'ordre traditionnel par un ordre expressif ; la rupture, comme une explosion de sentiment que le sujet ne peut refréner, vient briser un groupe logique qui paraissait indissoluble.

Autour d'elle [la Femme], des flots d'adorateurs mystiques
Se pressent chaque jour, elle n'a qu'à choisir.
Et pour récompenser leurs ardeurs extatiques,
Ils ne demandent rien que l'idéal plaisir
Ah grand Dieu, de baiser un gant de sa main blanche,
Ou d'étreindre en valsant son frêle corps qui penche[4].

1. *Id.*, p. 20 : « Artémis /épouvante les bois » ; — p. 78 : « L'Imperator sanglant ».
2. Ibrovac, *J.-M. de Heredia*, p. 436. Notons que la vigueur du quatrain définitif résulte uniquement de la construction de la phrase. Le seul changement que Heredia ait apporté au texte consiste à remplacer *Hellas*, mot coloré, par le terme banal : *la Grèce*.
3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 166.
4. *Id.*, p. 110.

Le procédé est plus discret dans Heredia ; la pitié éprouvée par le poète pour un malheureux végétal lui suggère une apposition inattendue — *frêle plante* — entre deux verbes étroitement coordonnés par *et* :

Sur le roc calciné de la dernière rampe
Où le flux volcanique autrefois s'est tari,
La graine que le vent jusqu'au Gualatieri
Sema, germe, s'accroche et, *frêle plante*, rampe[1].

L'ANACOLUTHE. — L'anacoluthe, bien connue des écrivains et des théoriciens classiques, a toujours eu ses partisans et ses détracteurs. En fait, on peut décorer de ce nom des solécismes impardonnables et d'exquises élégances. L'anacoluthe est constituée essentiellement par une rupture logique : un nom jeté dans la phrase, par exemple, ne se rattache à aucun verbe, demeure « en l'air ». L'anacoluthe est fréquente dans la langue parlée : distrait ou maladroit, l'orateur abandonne la phrase commencée pour en improviser une nouvelle sur un plan différent. Dans la langue écrite, l'anacoluthe, placée dans la bouche d'un personnage, suggère un état d'émotion extrême :

Les hommes du désert sortent de leurs tombeaux.
Hachés de coups de fouet, saignants, fangeux, farouches,
Pleins de haine, /ton nom, ma fille, est dans *leurs* bouches[2].

Leurs rattache tant bien que mal le début de la phrase au groupe logique : *ton nom est dans leurs bouches.*

Prêtres d'un ciel muet, naufragés d'un grand culte,
Héritiers incertains d'un antique trésor,
Sans force et dispersés, /que te faut-il encor[3] ?

Ici *prêtres d'un ciel muet*, etc., est complètement détaché de la proposition qui termine la phrase.

Les deux exemples se rencontrent dans un poème « antique » ; ce n'est pas un hasard.

Dans ces vers de Mendès, la rupture est moins choquante ; les appositions du premier vers se rattachent tant bien que mal au vocatif *landgrave* :

Tortureur des vivants, blasphémateur des saints,
Oh ! ton âme de fer, *Landgrave*, que n'est-elle
Le fer docile et chaud que mon marteau martèle[4] !

1. Heredia, *Trophées*, p. 129.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 275 (*Hypatie et Cyrille*). — C'est la nourrice qui parle.
3. *Id.*, p. 280. — Hypatie parle à Cyrille.
4. Mendès, *Contes épiques*, p. 81.

La phrase a parenthèse. — Faut-il joindre à ces phrases les phrases à parenthèse, où une idée étrangère, isolée par un artifice de ponctuation, vient s'insérer dans le développement logique de la phrase?

Heredia avait écrit :

Oh ! qui dira jamais, conque fine et nacrée,
Dans combien d'océans, pendant combien d'hivers,
Tu supportas, au choc enflammé des éclairs,
L'assaut tumultueux de la haute marée[1] ?

Il a préféré :

Par quels froids Océans, depuis combien d'hivers,
— Qui le saura jamais, Conque frêle et nacrée ! —
La houle, les courants et les raz de marée
T'ont-ils roulée au creux de leurs abîmes verts[2] ?

Rythme haché. — Un même rythme peut s'étendre à tout un paragraphe, et, selon la conception parnassienne, au poème entier. D'une façon générale, les Parnassiens ont usé de la phrase brève. Heredia avait écrit, en 1888 :

Tout se transforme ou meurt. Le marbre même s'use.....

Il a préféré :

Le temps passe. Tout meurt. Le marbre même s'use.
(*Trophées*, p. 133 ; *Médaille antique*.)

Rares sont les « abus ». Je n'en donnerai que deux exemples :

En décembre. A Paris. — Verte et froide, la Seine
Sous les ponts lentement roule son eau malsaine[3].

Le Survivant

Je sors des bois. Je rentre en ma vie. O prisons
De nos songes ! Combats ou pleurs que nous taisons !
Le jour tombe. Le bleu du ciel pâlit. C'est l'heure
Tranquille. — Un souffle ; un seul. — Souffle étrange ! — il m'effleure
Et s'éteint. — Je soupire et pense à lui. C'était
Un toucher ! — Le soleil s'engouffre. Tout se tait.
L'ombre augmente. La route est longue ; la nuit proche.
Elle arrive. Elle monte en nous, comme un reproche.

1. *Parnasse contemporain*, 1866, p. 14.
2. *Trophées*, 1893, p. 149. — Mais cette correction (que pour ma part je préfère) n'était peut-être pour Heredia qu'un pis-aller, lui permettant de changer la disposition de ses rimes.
3. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 219.

Il venait de très loin, ce souffle ! J'en frémis.
Il semblait expirer en moi. Je l'ai transmis ;
Où donc ? Vers qui ? — Mon cœur bat avec violence.
Je n'entends que mes pas. — Quel désert! quel silence !
Ce souffle était si faible ! et si doux ! — La forêt
Ne l'a point arrêté pourtant. Il se mourait.
C'est en moi qu'il est mort. Vivait-il ? — Des lumières
S'allument. — Durs travaux des champs ! Pauvres chaumières[1].

Ce *survivant*, ce *souffle*, c'est un jeune amour enfoui. Léon Dierx a écrit soixante-deux vers haletants avant de nous le révéler : c'est beaucoup. La conception parnassienne de la phrase, encore vivante aujourd'hui en français littéraire, devait aboutir à de pareils excès.

Conclusion. — J'ai étudié le rythme de la phrase parnassienne. Mais cette phrase se coule, si je puis dire, dans un moule : celui du vers ou de la strophe, dont le dessin est imposé au poète par la tradition. L'alexandrin des Parnassiens, qui est celui de Hugo, est caractérisé par l'importance de la rime, qui, comme un coup de gong, marque chaque douzième syllabe : à l'intérieur de ces douze syllabes, les accents et les césures sont distribués avec une réelle variété qu'augmentent encore de nombreux enjambements et rejets. Le rythme exigé par le sens et la syntaxe se superpose donc à un rythme préétabli, qui vient en renforcer les effets. Nous n'avons pas à l'étudier en détail ; il est toutefois indispensable d'en souligner l'importance : pour le poète, l'unité rythmique essentielle n'est pas la phrase, mais le vers, le groupe de vers ou la strophe. Je réunis des exemples très divers : l'intention du poète est assez claire pour qu'il ne soit pas nécessaire de l'expliquer.

Parfois, /un éléphant songeur, /roi des forêts, /
Passait et se perdait dans les sentiers secrets, /
Vaste contemporain des races terminées[2].

Je songe aux cris profonds que pousse vers le ciel
L'Océan monstrueux qu'ensorcelle la lune[3].

Vois la mer et l'Eubée.....
Et là-bas, /à travers la lumineuse gaze, /
Le Parnasse où /, le soir, /las d'un vol immortel, /
Se pose, /et d'où s'envole, /à l'aurore, /Pégase[4] !

Avec les silences et les coupes, l'élément essentiel du rythme est le nombre des syllabes et le nombre des accents de chaque élément de la phrase.

1. Dierx, *Œuvres*, t. I, éd. Lemerre, p. 189.
2. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 8.
3. Bourget, *Poésies, 1872-1876*, p. 118.
4. Heredia, *Trophées*, p. 54.

Les procédés sont fort simples. Ou bien les éléments de la phrase présentent la même longueur et le même nombre d'accents ; ou bien l'opposition est fortement marquée entre des éléments de longueur très différente[1].

Et loin, /plus loin, /là-bas, /le sable aux dunes noires, /
Plein du cri des chacals et du renâclement
De l'onagre, /et parfois traversé brusquement
Par quelque monstre épais qui grinçait des mâchoires
Et laissait après lui comme un ébranlement[2].

II. — *L'HARMONIE*

Les Parnassiens semblent avoir attaché à l'harmonie[3] de la phrase moins d'importance qu'au rythme[4]. Toutefois le sujet peut imposer aux vers une certaine « musique » expressive.

Hénokhia, la ville où s'engouffraient les Forts, princes des anciens jours, apparaît au Voyant :

Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles
De fer, d'où s'enroulaient des spirales de tours
Et de palais cerclés d'airain sur des blocs lourds[5].

A côté de cette grandeur sinistre, voici l'éclat du luxe, bijoux et tissus :

Sur les degrés de nacre où la perle étincelle
La pourpre en plis soyeux se déploie et ruisselle[6].

Dans ces exemples, Leconte de Lisle a su créer une convenance harmonique ; elle consiste à éviter certains sons indésirables, et à rechercher certaines sonorités expressives[7]. Positive ou négative, cette

1. Il en est de même pour les mouvements, dont l'importance est grande, mais dont l'étude est facile.

2. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 3 (*Qaïn*). — Les virgules marquent les pauses logiques (y ajouter la pause rythmique de chaque fin de vers). J'hésite à noter les accents : aux accents traditionnels, sur la dernière syllabe articulée, s'ajoutent des accents « expressifs », sur *â* de *renâclement*, sur l'initiale de *grinçait*, sur l'initiale de *ébranlement* (?). Nous ignorerons toujours comment Leconte de Lisle détaillait ses vers.

3. La thèse d'Ibrovac sur Heredia contient un chapitre sur la langue et le style (p. 404-440) et un chapitre sur la versification (p. 440 et suiv.), où le problème de l'harmonie est traité.

4. Toutefois Ténint (*Prosodie de l'École moderne*, 1844) distingue deux espèces de vers, « le vers chanté et le vers parlé ».

5. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, p. 3 (*Qaïn*).

6. Id., *Poèmes antiques*, p. 52.

7. Heredia écrivait à Leconte de Lisle pour lui demander, en remplacement de *immense*, un adjectif commençant de préférence par un *i*; toutefois, « s'il était absolument sublime », il passerait sur l'*a*, l'*e* ou l'*u* (*Lettre* du 22 août 1881, dans Ibrovac, *op. cit.*, p. 299).

harmonie résulte le plus souvent d'un accord, parfois inconscient, entre « l'oreille » et le sentiment intime du poète. Des écoles poétiques se sont ingéniées à accumuler des *i* ou des *ou*, des *r* ou des *l*, des *f*, des *v* et des *b* : les Parnassiens avaient trop le souci de la dignité de leur art pour s'amuser systématiquement à de pareilles bagatelles.

JEUX DE CONSONNES ET DE VOYELLES. — L'allitération, chère aux anciens poètes latins, mais populaire aussi au moyen âge (« *gr*os et *gr*as », « *m*onts et *m*erveilles »), n'est pas employée par les Parnassiens pour sa valeur musicale ; elle souligne et renforce l'idée ou le sentiment :

> Que ne suis-je un Pénate ou même un simple Lare
> Domestique, *rep*eint, *rep*u, toujours hilare,
> Gorgé de miel, de fruits ou ceint des fleurs d'avril[1] !
>
> Fuis *la h*onte et *l'h*orreur de vieillir les mains vides[2].

Ce n'est qu'exceptionnellement, et sans doute par imitation de Baudelaire, que l'on trouve dans les vers parnassiens des recherches proprement musicales. Je note, en particulier, certaines répétitions :

> Sans désirs, pendant la nuit dangereuse,
> Ils marchaient, si seuls, dans l'allée ombreuse,
> Vierges, l'un de l'autre écoutant la voix,
> Et puis regardant *la lune onduleuse*,
> *La lune onduleuse* et les fleurs des bois.
> Oh ! vivre un seul jour des jours d'autrefois[3] !

Peut-on, outre le jeu des consonnes et des voyelles, reconnaître dans ces vers un mouvement de valse?

L'HARMONIE IMITATIVE. — Quand l'occasion se présente, des poètes aussi curieux de tous les procédés de style que les Parnassiens ne pouvaient négliger l'harmonie imitative. C'est ainsi que Heredia fait

1. Heredia, *Trophées*, p. 67.
2. Sully-Prudhomme, *Œuvres*, *1872-1878*, p. 102. — Dans cet exemple, l'*h* ne se prononce pas ; l'allitération, qui n'existe que pour l'œil, n'en a pas moins sa valeur.
3. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 163 (*Valse en bleu mineur*). — La répétition peut avoir aussi une valeur sentimentale, ou intellectuelle :

> *Le père s'est assis* dans la salle déserte,
> Tandis qu'à l'âtre éteint fume un maigre tison :
> *Le père s'est assis* les coudes sur la table
> (Bouilhet, *Œuvres*, p. 21).

C'est le contexte, et la sonorité particulière des mots répétés, qui précisent leur valeur musicale.

résonner pour nous un certain nombre d'instruments étranges, *la sonore bîva*, *l'aigre guzla* :

> D'un doigt distrait frôlant *la sonore bîva*[1].

> A l'arrière, joyeux et l'insulte à la bouche,
> Grattant *l'aigre guzla* qui rhythme un air farouche,
> Se penchait un Arnaute à l'œil féroce et vil[2].

Décrivant des musiques barbares, Leconte de Lisle appuie plus lourdement :

> Les cymbales de cuivre et la conque aux bruits sourds
> Et *la vîna perçante* et *les rauques tambours*
> Vibrant, grondant, sifflant, résonnent dans la plaine[3].

La viole nous transporte dans un autre monde :

> *La viole* que frôle encore sa frêle main
> Charme sa solitude et sa mélancolie[4].

Tout ce qui est bruit peut s'exprimer par des combinaisons de voyelles et de consonnes :

> Au-dessous, c'est un choc hurlant de cavaliers[5].

> Des voix claires sonnaient à l'air vibrant du soir[6].

Ce sont là d'aimables jeux, à condition de les prendre pour tels, et de n'en pas faire l'essentiel de la poésie.

Les Parnassiens se montrent en cela les élèves disciplinés de Hugo et de Gautier : en vers, ils sont plutôt graveurs, peintres, ou sculpteurs, que musiciens. Baudelaire, le premier, ouvrira à la poésie cette voie nouvelle qui aboutira à la profession de foi de Verlaine :

> De la musique avant toute chose.

PROCÉDÉS DE PHRASE

Les théoriciens de jadis distinguaient des figures de mots et des figures de phrases : cette division mérite d'être retenue.

1. Heredia, *Trophées*, p. 126 (*Le Samouraï*).
2. *Id.*, p. 125.
3. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 53.
4. Heredia, *Trophées*, p. 98. — Noter l'effet produit par la « diérèse » : *vi-ole*.
5. *Id.*, p. 25 (*Le Vase*).
6. *Id.*, p. 135 (*Vendange*). Cf. aussi :

> l'homme
> Chaque soir de marché, fait tinter dans sa main
> Les deniers d'argent clair qu'il apporte de Rome
> (*Id.*, p. 66).

Inversion. — Dès que l'ordre des mots de la proposition ou de la phrase n'est pas conforme à l'ordre habituel, on doit considérer qu'il y a inversion. Deux groupes se prêtent particulièrement à l'inversion : le groupe *nom-adjectif* et le groupe *nom sujet-verbe*.

NOM-ADJECTIF. — L'ADJECTIF ÉPITHÈTE. — Dans les poèmes parnassiens, le type : « une blanche robe », pour « une robe blanche », est fréquent.

La rougeur s'épaissit, s'élargit, veut éclore,
Pousse, *opaque rondeur*, les ombres, croît encore,
Plane ! et domine au loin les *polaires pâleurs*.

C'est le soleil nocturne, effroi des loups hurleurs[1] !

Mendès, auquel j'emprunte cet exemple un peu pénible (appelé peut-être par la rime), n'est ni un grand écrivain ni un versificateur scrupuleux. Mais il ne faudrait pas, à propos d'exemples analogues, accuser Leconte de Lisle ou Heredia de négligence ou de licence : ce n'est pas uniquement pour leur commodité qu'ils ont recherché ces inversions inattendues et frappantes. A l'exemple de leurs maîtres romantiques, ils ont regretté la liberté que possédaient encore sur ce point les poètes du XVIe siècle, et ils se sont donné pour tâche de la reconquérir. Il n'est pas douteux, d'ailleurs, qu'ils n'y aient en partie réussi : dans un texte en prose soignée, l'écrivain d'aujourd'hui peut risquer « une *blanche* robe », quand il a quelque raison de le faire, sans choquer le lecteur.

L'ADJECTIF ATTRIBUT. — L'inversion de l'adjectif attribut est normale dans certains types de phrases : « *Grande* fut ma surprise. » Ces phrases paraissaient-elles vulgaires aux poètes de 1860? Il est curieux de noter que les exemples que j'ai recueillis appartiennent à des chansons populaires :

Verte est la bruyère où Lise la belle
Regarde en souriant son bien-aimé près d'elle[2].

Oh ! *rouge* est la fleur ! *mortel* son poison[3].

1. Mendès, *Soleil de Minuit*, p. 14. — Voici quelques autres exemples : « les *bruns* voyageurs » (Dierx, *Œuvres*, *Bohémiens*, t. II, p. 44) ; « une *blanche* fourmi » (Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 28) ; « ton *étrange* supplice » (Dierx, *loc. cit.*, *Lazare*, t. I, p. 126) ; « une *factice* opale » (Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878, Une larme*, p. 89) ; « l'*essentiel* Esprit » (Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, p. 15).
2. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 103 (*Lied*).
3. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 200 (*La Chanson de Mahall*).

NOM SUJET-VERBE. — L'inversion du sujet, sauf dans les cas prévus par les grammaires, est rare :

> Mais toujours passaient *les Barbares* !
> Et les vieux sonneurs de fanfares
> Criaient en vain : « Debout, les morts ![1] »

L'inversion, qui met en lumière les deux mots dont la place se trouve modifiée, ne pouvait manquer d'intéresser les Parnassiens ; ils en ont fait un usage discret — et utile. Le français, quelque peu « momifié » par les exigences des théoriciens classiques et néoclassiques, retrouve un peu de son ancienne liberté, que les autres langues romanes ont heureusement conservée.

RELATIF SÉPARÉ DE SON ANTÉCÉDENT. — Je joins à ces procédés de caractère général un type de phrase particulier, de coloration archaïque, où le relatif se trouve séparé artificiellement de son antécédent. La phrase normale, « L'*antre que* la broussaille encombre est désert » devient :

> L'été fleurit en vain l'herbe. Nous la foulons
> Seules. *L'antre* est désert *que* la broussaille encombre[2].

Sans nuire aucunement à la clarté, cette construction donne à la phrase un relief appréciable. Heredia en use de façon heureuse :

> *Le palais* est de marbre *où*, le long des portiques,
> Conversent des seigneurs que peignit Titien[3].

> Telle une floraison de lys géants fauchée,
> *La rive* est aux deux bords de guerrières jonchée
> *Où*, parfois, se débat et hennit un cheval[4].

RÉPÉTITION. — La répétition est un procédé banal. Elle peut prendre des formes variées, soit qu'on répète un même mot, soit qu'on reprenne un même radical :

> Vous avez été bonne en vous laissant chérir,
> En laissant vos regards, sans réserve et sans feinte,
> Causer *innocemment* par leur naïve atteinte
> Les peines qu'ils devaient *innocemment* guérir[5].

1. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 6. — A qui Léon Dierx a-t-il emprunté l'apostrophe : « Debout, les morts ! » Réinventée durant la guerre de 1914-1918, elle a trouvé une célébrité nouvelle. Il est curieux de noter que le poème de Dierx n'était plus connu de personne à cette date.
2. Heredia, *Trophées*, p. 10 (*La Centauresse*).
3. *Id.*, p. 101.
4. *Id.*, p. 15 (*Le Thermodon*). — Cf. De Guerne, *Bois sacré*, I : « Le *lac* est immobile *où* nage le croissant ».
5. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 20 (*A une Fiancée*).

Vivant encore en nous qui *revivons* en eux,
Encor pleins de mystère, ils sont la loi nouvelle[1].

La tristesse rendait plus *belle* sa *beauté*[2].

Les exemples en sont d'autant plus nombreux qu'une répétition habile donne à l'alexandrin cette fermeté, cette solidité « marmoréenne » qu'appréciaient par-dessus tout les Parnassiens :

O vous, *fermes* esprits de *fermes* chairs vêtus[3] !

Songeant à sa maison, *grande* parmi les *grandes*,
Plus *grande* qu'Iñigo lui-même et qu'Abarca,
Le vieux Diego Laynez ne goûte plus aux viandes[4].

La répétition permet aussi d'insister sur une idée :

Tous *s'ennuyaient* : l'*ennui* s'engendre de l'*ennui*[5].

Elle permet de souligner un effet de couleur :

Un page de douze ans aux traits déjà *pâlis*, ...
Soupirera des airs sur une mandoline,
Pour voir, *pâle*, parmi la *pâle* mousseline,
La reine soulever son beau front douloureux[6].

Le procédé est commun à toutes les époques et à toutes les écoles. Il peut être renforcé par un chiasme :

Quelle est ta beauté *propre* et ta *propre* vertu[7]?

Et l'amour et l'effroi de l'antique sirène
Ont fait sa barbe *blanche* et *blancs* ses cheveux bruns[8].

1. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 7. — Ève, de Caïn et d'Abel.
2. France, *Poésies*, p. 124. — Il s'agit de Madeleine.
3. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 156.
4. Heredia, *Trophées*, p. 159.
5. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 173 (*La Révolte des Fleurs*).
6. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 93-94 (*Intimités*).
7. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 88.
8. Heredia, *Carolo Quinto imperante*. — Heredia avait d'abord écrit :

Ont neigé sur sa barbe et sur ses cheveux bruns
(Ibrovac, *op. cit.*, p. 430, n. 1).

Le chiasme n'est pas rare dans les vers parnassiens.

Sous leur nid tombé, pêle-mêle,
Gisent leurs pauvres petits corps,
La patte *inerte*, *inerte* l'aile,
Les uns mourants, les autres morts
(Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1879-1888*, p. 22).

L'abîme est *sans échos*, *sans éclairs* sa mémoire
(la mémoire de Rhamsès ; Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 30).

Conscrit, le régiment change de garnison.
La route est *sèche et blanche*, et *lointain* l'horizon
(Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 18).

Elle se combine aussi avec l'antithèse, non parfois sans quelque préciosité :

Elle a fui, l'*infidèle* à son oubli *fidèle*[1] !

ANTITHÈSE. — L'antithèse apparaissait-elle comme réservée à Hugo? Hugo en avait-il abusé au point de la rendre insupportable? C'est surtout chez de Laprade qu'on rencontre ce procédé que le XVIIIe siècle avait jadis mis à l'index, comme trop voyant.

L'antithèse peut être surtout dans la pensée (opposition) :

.....je ne promets pas, dans mon rêve fragile,
L'éternité du bronze à mon œuvre d'argile[2].

Elle est plus frappante quand elle porte sur des mots : (l'arbre aux flancs noueux fait jaillir au soleil)

Un miel *blond* de sa *noire* écorce[3].

Mérat s'amuse quand il écrit :

Tu juras *beaucoup* de m'aimer *un peu*[4].

Quant à ces vers d'Anatole France, ils appartiennent à la langue du journalisme bien plutôt qu'à celle de la poésie :

Varus s'était montré proconsul excellent ;
Maigre, il était entré dans une place *grasse*
Et s'en était allé, *gras*, d'une *maigre* place[5].

La nuance juste et utile que Sully-Prudhomme essaie d'établir entre « expirer » et « finir » n'est pas à proprement parler une antithèse :

C'est peut-être *expirer*, mais ce n'est pas *finir*[6].

1. Dierx, *Œuvres*, t. II, p. 18 (Fabien, de Tullia ; *Rencontre*, sc. 4).
2. De Laprade, *Symphonies*, *Dédicace*, p. 4.
3. Id., *Idylles héroïques*, p. 278.
4. Mérat, *Chimères*, p. 194.
5. France, *La Légion de Varus* (*Gazette rimée*, juin 1867). — Ces vers, où Varus doit être traduit « Bazaine », ont failli amener des poursuites judiciaires.
6. Sully-Prudhomme, *Œuvres, 1872-1878*, p. 260 (*Le Zénith*). — Il s'agit des martyrs de la science.

Ménard s'est complu à écrire un poème antithétique, où l'antistrophe exprime une idée directement opposée à celle de la strophe. En voici la conclusion (je conserve l'orthographe) :

Strofe :

Qelqes jours encore, ô nuit du tombeau !
La lumière est si douce et la vie est si bèle

Antistrofe :

Ange de la mort, prends-nous sous ton èle,
Quand on s'endort en Dieu, le réveil est si beau !
(*Poèmes et Rêveries*, p. 79.)

ALLIANCE DE MOTS. — L'alliance de mots, qui est une sorte d'opposition résumée en deux termes, est un des procédés favoris des Parnassiens. Leconte de Lisle en use souvent et dans des conditions très différentes : *éphémères divins* (*Dernières Poésies*, p. 10) ; *angoisse adorable* de l'homme (*Id.*, *Parfum d'Aphroditê*, p. 20) ; *le charnier des Dieux* (*Id.*, p. 4). *Tristes de bonheur*, de Ménard, s'explique par le contexte[1]. Mérat a risqué *étincelantes pâleurs*, qui est joli :

La nuit vient, effaçant les choses ;
Le jour emporte ses couleurs.
Les étoiles qui sont écloses
Ont d'*étincelantes pâleurs*[2].

Mais il est difficile d'accepter, « sur les glaciers où midi brûlant ruisselle » :

Les *angles sveltes* ont la grâce des rondeurs[3].

CONCLUSION

Les Parnassiens ont bien une phrase à eux. C'est une phrase pondérée, qui ignore les mouvements désordonnés de la passion ou les froids artifices d'une rhétorique facile. Faite d'éléments assez brefs, séparés par des silences ou des coupes bien marquées, cette phrase est généralement de longueur moyenne : le rythme n'est ni haletant ni ralenti outre mesure. Elle n'ignore aucun des procédés de style traditionnels : mais elle en use avec mesure et les varie avec habileté. Pour en juger, il faut la comparer à la phrase des Goncourt, par exemple, ou à celle de Barbey d'Aurevilly[4].

En vers et en prose, quand il s'agit d'exprimer des idées, pour peu que le sentiment s'y mêle, cette phrase se resserre et aboutit à des sentences d'une valeur expressive indéniable :

1.

Tristes de bonheur, leurs âmes trop pleines,
Aspiraient l'écho des lyres lointaines,
Et, l'un dans les bras de l'autre enlacés,
Ils laissaient couler les heures sereines.
Quels rêves si doux ne sont effacés
Par le souvenir des amours passés?
(Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 164, *Valse en bleu mineur.*)

2. Mérat, *Chimères*, p. 108.

3. *Id.*, p. 104. — Faut-il considérer comme une variété de l'alliance de mots les groupes où un participe de sens passif se trouve accolé à un adjectif de sens actif (*mangeur* et *mangé*) ?

« Je ne crois... pas qu'il soit absolument impossible que l'épopée renaisse un jour de la reconstitution et du choc héroïque des nationalités *oppressives* et *opprimées* » (Leconte de Lisle, p. 232 ; 1855).

4. En revanche, la phrase de Flaubert peut être rapprochée de la phrase parnassienne.

Les peuples vieillis ont besoin d'un maître ;
Ce n'est plus en eux qu'ils cherchent la loi.
Dans un autre siècle il m'eût fallu naître :
Il n'est point ici de place pour moi[1].

La prose parnassienne n'est pas moins « ferme ».

« On ne peut assez louer l'indignation qui fait des vers irréprochables ; sinon, non. L'enfer catholique est, dit-on, pavé de bonnes intentions ; la géhenne des poètes aussi.[2] »

La phrase de description, au contraire, obligée d'accueillir un certain nombre de détails, s'allonge, sans perdre pour cela son caractère de netteté.

La Nuit divine, enfin, dans l'ampleur des cieux clairs,
Avec sa robe noire aux plis brodés d'éclairs,
Son char d'ébène et d'or, attelé de cavales
De jais et dont les yeux sont deux larges opales,
Tranquille, et déroulant au souffle harmonieux
De l'espace, au-dessus de son front glorieux,
Sa guirlande étoilée et l'écharpe des nues,
Descendit dans les mers des Dêvas seuls connues.....[3].

La phrase des Parnassiens, par opposition à la phrase de Musset, peut paraître froide et compassée ; comparée à la phrase de Lamartine, elle est d'une fermeté un peu dure, mais d'une réelle puissance d'expression.

1. Ménard, *Poèmes et Rêveries*, p. 308 (*Cremutius Cordus*).
2. Leconte de Lisle, *Auguste Barbier*, p. 274 (1864).
3. Id., *Poèmes antiques*, p. 47 (*Çunacepa*).

CONCLUSION : LE PARNASSE

Peut-on résumer en quelques lignes les théories linguistiques des Parnassiens? Leconte de Lisle, qui fut le chef incontesté de l'École, pouvait compter, parmi les poètes qui fréquentaient son salon et écoutaient sa doctrine, des disciples et des « suivants ». Les disciples adoptaient l'attitude du Maître : « impassibles », ils méprisaient les émotions banales, le sentimentalisme vulgaire. Les « suivants » — beaucoup plus nombreux que les fidèles — ne s'attachaient qu'aux règles purement formelles ; écrivains soigneux, versificateurs impeccables, ils recherchaient une poésie précise et plastique : la formule préférée de l'École était « faire voir »[1]. Leur langue, leurs procédés de style, leur vocabulaire, destinés à « faire voir », étaient assez semblables pour que nous ayons pu en faire une étude d'ensemble.

Comment juger la poésie parnassienne? Remy de Gourmont écrivait : « Les Parnassiens abusèrent des recettes, des procédés, des règles, de tout l'attirail orthopédique par lequel la poésie se soutient dans l'attitude noble, et simule la perfection continue.[2] » C'est ce que répète Zola, plus longuement et plus lourdement[3].

Heredia, interrogé par Huret, n'était pas d'un autre avis : « A la suite des maîtres du Parnasse est venue une génération d'élèves, d'imitateurs plutôt, et d'imitateurs naïfs qui, trouvant un moule parfait, un canon impeccable, se sont mis à produire, sans talent et sans originalité, des vers banals sur des sujets banals..... ; qui, en un mot, ont banalisé les conquêtes que Chénier, les Romantiques et les Parnassiens, après Ronsard et toute la Pléiade, avaient faites dans la forme du vers.[4] »

1. Calmettes, *op. cit.*, p. 212.
2. *Promenades littéraires*, t. V, p. 52.
3. « On a raffiné sur les vers d'Hugo qui sont souvent rocailleux et incorrects. On lui a volé son procédé, en le limant et en le ciselant d'une façon parfaite. Et il est arrivé que des jeunes gens, d'une grande assimilation, font aujourd'hui les vers merveilleusement ; l'outillage est connu, des ouvriers adroits se sont formés, tout poète intelligent qui débarque de sa province est un maître » (Zola, *Rom. nat.*, p. 372-373).
4. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 302.

Mais ce jugement, qui ne porte que sur les imitateurs, est injuste quand il s'agit des maîtres. Reproche-t-on à Victor Hugo les vers de Vacquerie, à Lamartine et à Musset les innombrables « méditations » et les « cris du cœur » innombrables qui ont inondé et continuent d'inonder la Province et même Paris?

Ce qui me paraît plus grave, c'est que l'École parnassienne, qui a eu le souci des problèmes de la forme, a fini par y attacher trop d'importance, et par ne plus voir que la forme. Flaubert nous dit que Bouilhet, vers 1850, est devenu un « littérateur absolu, curieux seulement de métaphores, de comparaisons, d'images, et pour tout le reste assez froid[1] ». Barbey d'Aurevilly reprochait au même Bouilhet sa « fureur descriptive qui décrit tout[2] ». On se souvient, malgré soi, de l'autre École descriptive : tout animal, disait un malicieux critique, qui passait devant l'abbé Delille, fût-il un âne, était immédiatement décrit.

Les conseils que Leconte de Lisle donne à Heredia sont parfois bien singuliers. Nous avons l'impression que le sujet est indifférent, que l'inspiration ne compte pas : le « poète » se met au travail sur un thème quelconque, improvise un brouillon informe, et, à force de limes et de polissoirs, réussit à obtenir un poème parfait (voyez p. 247, n. 2). N'y aurait-il pas, dans ce mépris du « génie », et dans cette déification du métier, quelque exagération?

Il en résulte, en tout cas, une « préciosité » nouvelle. Il serait injuste de reprocher aux maîtres la médiocrité de leurs élèves : elle provient de leur peu de talent, à quoi les maîtres ne peuvent rien ; mais un excès de recherche dans les disciples n'est-il pas la preuve du mauvais enseignement des maîtres?

Cette « préciosité » se manifeste de façons très variées. Le poète cherche le fin du fin, le dernier fin :

Des muguets, des boutons d'or,
J'ai le cours sur mes tablettes :
Les blés sont calmes encor,
La hausse est aux violettes[3].

Sur la route du fleuve-roi
La rive veut rire et s'effraie ;
Le ruisseau chuchote à part soi
Et les peupliers font la haie[4].

1. *Préface* des *Dernières Chansons* de Bouilhet, p. 286.
2. *Les Œuvres et les Hommes*, 3e partie, 1re série, p. 351.
3. Bouilhet, *Œuvres*, p. 102 (*Chronique du Printemps*).
4. Mérat, *Chimères*, p. 77 (*Le Rhin*).

Mérat use et abuse de ce genre de plaisanteries :

L'Amour, l'autre soir, fantasque et moqueur,
Passant près de moi, prit une balance :
Dans l'un des plateaux il jeta mon cœur,
Il jeta mon cœur avec violence.
Dans l'autre, il plaça deux yeux presque verts,
Deux bras potelés et deux lèvres roses,
Des cheveux ; enfin ces petites choses
Qui m'ont toujours mis la tête à l'envers.

Or voilà du coup la balance folle : .....
Mon cœur lourdement a roulé par terre[1].

Il recherche, en particulier, les entassements de choses hétérogènes :

Hier, en vous voyant, je me suis rappelé
Que j'ai fait un bouquet au temps des églantines :
Des roses, des yeux bleus, des pompons de bottines.....
Un bouquet d'Arlequin, mince et bariolé[2].

Parfois le poète raffine sur le sentiment :

S'il tressaille une giroflée
Au vieux mur qu'on va démolir,
La pioche en est un peu troublée
Et conseille au bras de mollir[3].

Dans la *Révolte des Fleurs*, Sully-Prudhomme nous montre le soleil se levant et se couchant sur un monde où il n'y a plus de fleurs :

Aurore, dont les yeux, entr'ouverts les premiers,
Allumaient tendrement la blancheur des pommiers,
Comme la pudeur monte à la joue innocente,
Tu cherchas du regard cette blancheur absente,
Et triste d'un réveil sans le bonjour des fleurs,
Sur le champêtre deuil tu parus fondre en pleurs.
Et toi, soleil couchant où montait de la terre
Leur adieu parfumé, tu sombras solitaire,
Et déployant ta pourpre avec plus de langueur,
Comme si tu saignais d'une blessure au cœur[4].

Mais c'est surtout quand il s'agit de procédés de style qu'une recherche excessive peut être dangereuse. Le poète s'ingénie à présenter de façon originale cette idée banale : « un merle amoureux chantait ».

1. Mérat, *Chimères*, p. 22.
2. *Id.*, p. 29 (*Envoi* du premier livre).
3. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 172 (*La Révolte des Fleurs*).
4. *Id.*, p. 169-170. — Cela dépasse, et de beaucoup, le poignard qui, jadis, rougissait de s'être plongé dans le sein de son maître.

Hier dans le bois, j'ai lu beaucoup. Je regardais :
L'azur du ciel semblait de velours, comme un dais.
Un amoureux chantait dans le gosier d'un merle.
L'horizon chatoyait, harmonieux, gris-perle[1].

Coppée veut exprimer de façon originale, après tant d'autres, que les étoiles commencent d'apparaître au firmament.

A l'orient déjà, dans le ciel sombre et bleu
Où lentement la nuit qui monte étend ses voiles,
De timides clartés, vagues espoirs d'étoiles,
Contemplent l'occident clair encore ; y cherchant
Le rose souvenir d'un beau soleil couchant[2].

Un bébé naît dans un moment de gêne :

Il leur naquit un fils, berceau mal accueilli,
Humble front baptisé par un baiser morose[3].

De jeunes hommes rêveront d'une jeune fille :

Tu les feras pleurer, enfant belle et chérie,
Tous ces bambins, hommes futurs,
Qui plus tard suspendront leur jeune rêverie
Aux cils câlins de tes yeux purs[4].

Les Parnassiens, en particulier, raffineront sur l'image. Ils emprunteront leurs comparaisons à la physique. Une jeune fille et sa mère

Faisaient route à côté de moi.

Et bientôt elles se blottirent,
Leurs fronts l'un vers l'autre penchés,
Comme deux gouttes d'eau s'attirent
Dès que les bords se sont touchés[5].

D'autres viennent de la meunerie :

Blutée à petit jour par les feuilles de hêtre,
Une lueur discrète éclaire les ravins[6].

En voici d'archaïques, et bien solennelles :

Tel qui se prive adore.....
Et trouve, s'il jeûna de pain et de boisson,
Sa faim grand-panetier, sa soif grand-échanson,
Dans l'éternel repas, près des pures fontaines[7].

1. Mérat, *Chimères*, p. 186.
2. Coppée, *Poésies, 1864-1869*, p. 107.
3. *Id.*, p. 192-193 (*Le Père*).
4. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1872-1878*, p. 23.
5. *Id.*, p. 13-14.
6. Lemoyne, *Poésies, 1855-1870*, p. 6.
7. Mendès, *Hespérus*, p. 10-11.

Parfois le poète sombre dans l'horreur :

> Aux bords retentissants des plages écumeuses
> Pleines de longs soupirs mêlés de lourds sanglots,
> Sous le déroulement monotone des flots ; .....
>
> A l'heure où le soleil, ainsi qu'un roi cruel
> Qui veut parer de draps sanglants ses funérailles,
> *Se déchire et secoue au dehors ses entrailles* ; .....
>
> Un homme se tenait silencieux[1].

Sully-Prudhomme, lui, préfère le « tendre » :

> Nous idolâtrons.....
> L'écharpe de tes cils pieux
> Dont les ombres, d'azurs mêlées,
> Baignent *les deux molles vallées*
> *Où luit le bleuet de tes yeux*[2].

Bouilhet nous décrit les malheurs de la pauvre bûche

> La pauvre bûche pleure encor,
> Mais déjà dans ses mille étreintes
> Le feu, comme un grand poulpe d'or,
> Fait, sans pitié, mourir ses plaintes[3] !

Enfin il nous montre, chose étonnante, Dieu épelant du doigt une cicatrice :

> Dieu, qui lit dans notre âme, au jour de sa justice,
> Épèlera du doigt la sainte cicatrice[4].

Là était le véritable danger. Nous devons féliciter les maîtres de l'avoir évité, et il faut reconnaître que les élèves n'y sont pas tombés trop souvent. Les « petits Romantiques » nous offrent bien d'autres exemples de pires excès.

Cette École « rimeuse » n'a pas abusé outre mesure de la rime — songeons aux clowneries d'un Banville, que je me refuse, pour cette raison, à compter parmi les Parnassiens ; cette École impassible, qui eût pu rompre le contact avec la vie, et devenir proprement inhumaine, nous a laissé de beaux chants d'amour et de beaux cris de désespoir ; cette École descriptive n'a décrit qu'à bon escient, et les tableaux les plus lointains de nous, dans le temps ou dans l'espace, nous montrent, dans des cadres plus ou moins étranges, des hommes qui sont encore

1. Dierx, *Œuvres*, t. I, p. 49.
2. Sully-Prudhomme, *Poésies, 1879-1888*, p. 55 (*A Marie-Magdeleine*).
3. Bouilhet, *Œuvres*, p. 327.
4. Id., *Mme de Montarcy*, p. 91.

nos frères ; cette École « formiste » n'a pas abusé des procédés, ni en général, ni en particulier. Quand on compare les poètes du Parnasse aux Romantiques, qui les ont précédés, et aux Symbolistes, leurs successeurs, on est obligé d'admirer leur sagesse, leur dignité, leur modération, leur science et leur respect de la langue française. Leconte de Lisle, Heredia sont de grands poètes ; leurs meilleurs élèves sont de bons écrivains ; même les plus médiocres d'entre eux ont réussi à faire des vers honorables, ce qui prouve que la doctrine était utile. Les Parnassiens méritent de rester, dans le sens étroit du mot, des classiques, de ces poètes que l'on explique, que l'on apprend par cœur dans les classes[1].

1. Cf. ce jugement d'Anatole France (*Vie litt.*, éd. Lévy in-12 ; t. II, p. 204) :

Nous avons cultivé l'art et étudié la nature. Nous nous sommes approchés de la vérité autant que nous l'avons pu ; nous avons découvert une petite parcelle de beauté qui dormait encore sans forme et sans couleur dans la terre avare. Nous n'avons jamais déclamé, nous avons été des artistes consciencieux et des poètes vrais. Nous avons voulu beaucoup apprendre sans espérer beaucoup savoir. Nous avons gardé le culte des maîtres ; nous avons manqué, sans doute, de grand souffle, d'audace et de génie aventureux ; mais nous avons possédé, je crois, le sens de l'exquis et de l'achevé.

Henri de Régnier (dans une conférence faite le 6 février 1900) est plus précis en ce qui concerne le problème de la forme, et, d'autre part, considère de plus haut ce que fut, dans l'histoire de notre langue et de notre littérature, le « Parnassisme » (*Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1911, in-12, 354 p. ; p. 310) :

Ce fut surtout contre une manière lâchée, négligente et incorrecte de faire les vers que réagit sagement et utilement le Parnasse. Il montra un très louable souci du métier poétique. En cela il eut raison.....

Le Parnassisme fut..... l'arrivée, dans le Romantisme, encore vivace ou déjà finissant, de poètes nouveaux et de tempéraments neufs. Le Romantisme, pour ainsi dire, fit escale au Parnasse. C'est toujours le même vaisseau qui continue sa route, avec, à son bord, de nouveaux matelots. Ce sont les mêmes voiles. La manœuvre seule a changé.

INDEX GÉNÉRAL[1]

1. Les *noms propres* sont imprimés en PETITES CAPITALES ; — les *mots qui présentent un intérêt lexicologique*, en *italiques* ; — tout ce qui concerne *la phonétique, la morphologie, la syntaxe, la stylistique* est en caractères romains ; — les titres d'ouvrages, en *CAPITALES ITALIQUES*.

B

C

D

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE III

LES PARNASSIENS

Imprimé en France a l'Imprimerie Nouvelle, Orléans, en janvier 1953.
O. P. I. A. C. L. 31.0427.
Dépôt légal effectué dans le 1er trimestre 1953.
N° d'ordre dans les travaux de la Librairie Armand Colin : n° 1179.
N° d'ordre dans les travaux de l'Imp. Nouvelle : n° 2804.

11765. Hemmerlé, Petit et Cie, 2-53